

فلسفة المثل

ونشأة الفنون الجميلة

الأستاذ الدكتور
محمد علي أبو ريار
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية
٤. ش. ١٠٦ - الإسكندرية
٤٨٣ - ١٦٢ : ٥.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى الجيل الصاعد من طلبة الجامعات
العربية وأخص بالذكر الرعيل الأول من
طلبة الجامعة الليبية هؤلاء الذين أسهموا
بحق في إخراج هذا المؤلف باقبالهم على
استيعاب هذا اللون الطريف من ألوان
الثقافة المعاصرة .

المؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثامنة

يسعدني أن أتقدم إلى قراء العربية بهذه الطبعة الجديدة من كتاب « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » . وهي طبعة منقحة وأضيفت إليها بحث جديد عن : تصنيف التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية ، وقد استخدمت المنهج البنيوي في تطبيقات علي نموذج من هذا التراث وهو الأمثال العامية في مصر .

والأمر الذي لا شك فيه أن الوعي الفني في بلادنا أخذ يتسع في عصر الازدهار العلمي والنهضة الحضارية .. ذلك أن عصور النهضة الكبرى تتميز باتجاه غالب إلى ممارسة النشاط الفني .. إذ لا يمكن أن تكتمل عناصر الانارة في عصر مزدهر بدون ثورة فنية تسير موكب التقدم المادي والتطور العقلي .

وبما لا شك فيه أن الشعب العربي يتوقل الآن مصاعده نهضة مشرقة في شتى الميادين ، تلازمها بالفعل ثورة فنية عارمة في ميادين المسرح والسينما والاذاعة والتليفزيون والصحافة وكذلك في شتى أنواع الفنون التشكيلية ، كما في فنون السماع كالموسيقى والغناء ... إلخ .

هذا النشاط الفني الملحوظ يجعل المكتبة العربية في عهدها الحاضر بحاجة إلى لون جديد من المعرفة يؤسس هذه النهضة ويدفع بها قدماً إلى الأمام . وكتابنا الذي تقدمه اليوم إلى القراء « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » إنما يترسم هذه الخطى ، فيتناول طائفة من المشكلات التي تعالج الظاهرة

— ٥ —

الجمالية ، ويتعرض لمبادئ تطبيقها أى الفنون الجميلة على مختلف صورها بالدراسة العلمية وكذلك يدرس مشكلات الابداع الفنى والعذوق الفنى والارتباط بمتاهج النظرية الجمالية . وقد رأينا أن نقدم لهذا الكتاب بمقدمة موجزة عن الفن والتأخرية .

ولما كانت التجربة الجمالية اليونانية لا تزال فى محيط هذه الدراسات فى التجربة الرائدة التى تدور حولها مناقشات المدارس المختلفة وتفرعها إلى أغلب المواقف والنظريات فى هذا المجال ، لهذا فقد بدأنا هذه الدراسة بالتعرض لموقف أفلاطون من فكرة الجمال وتفسيره لها على ضوء نظريته للتأخرية ، ثم أشرنا إلى الموقف الأرسطى بهذا الصدد .

وتابعت دراسة التطور التاريخى للدراسات الجمالية سواء عند المسلمين والمسيحيين وعند ديكارت وليبنتز وبريجاردن ووليم هوجارت وادموند بيرك وكانت وشلنج وهيجل وشوبنهاور وماركس ولينين ، وكذلك ختمت الفصل الأول بالإشارة إلى مختلف الاتجاهات الأخيرة فى علم الجمال المعاصر ، وأضفت فصلاً جديداً فى الطبقات الأخيرة من علم الجمال المعاصر ، وكان هذا أول كتاب عن علم الجمال الصناعتى باللغة العربية إلى صدور هذه الطبعة .

ونطرق البحث فى هذا الكتاب إلى حقيقة التجربة الجمالية - ومضمونها والحقائق وتمزية الذوق الجمالى عند طائفة من الجمالين ، ثم إلى مدارس بعلم الجمال ومتاهجه ، ثم أخلاقية الجمال حيث انتهى بنا هذا الفصل من الكتاب إلى إتخاذ موقف جديد هو الموقف الذاتى للوضوح الذى أشرنا إليه هنا لأول مرة فى تاريخ هذا العلم . ونحن نسجل هذه الواقعة حق يدرك

القارئ مصدر هذه النظرية التي شاعت فيما بعد عند بعض الكتاب وكيف
أنها من أبحاث هذا الكتاب .

وعالجنا بعد ذلك موضوع الفن وعلاقته بأنواع النشاط الإنساني
لأسفري ثم تفسير للظواهر الفنية ومشكلة الإبداع الفني والنشأة التاريخية
للفن وتعريفات الفنون الجميلة ورحلة الفن بالحياة ورمزائف الفن المختلفة ورحلة
الفن بالمجتمع والتطور الاجتماعي للفنون الجميلة ، وكذلك تطوره الفلسفي
مع الإشارة إلى مذاهب الفن المعاصر . وجاء الفصل الأخير لكي يعالج
جماليات الفن الإسلامي بين الدين والمد الحضاري .

هذا بالإضافة إلى ملحقات عن مدرسة النحت اللصبي ومدرسة الفنان
سيف وانلى ومختارات من الصور الفنية ... إلخ .

والأمر الذي لا شك فيه أنه سيكون لهذا الكتاب بطبعته الجديدة أثره
الكبير بين جموع الشباب المهتمين إلى هذا اللون الجديد من ألوان الثقافة
المعاصرة وأن يقبل فريق منهم على الاهتمام به وبطبيعته الميدانية في مجال
الصناعة وفن الحدائق وفن تخطيط المدن والعمارة ... إلخ . وذلك بقصد
رصد الكم الهائل للمتذوقين بالنسبة لكل ظاهرة من ظواهر المدرك الجمالي
حق يكون هذا المؤشر دلالة على توجيه الانتاج إلى الوجهة الأكثر قبولاً
عند المستهلكين أي المتذوقين .

وانتهز هذه الفرصة لكي أعلن هنا أن أي كتاب إنما وضع لاستفادة
القرأ ولهذا فاني أفتح هذا الكتاب على مصراعيه لفائدة الباحثين على أن
يكونوا آمناء في تسجيل ما ينقلون والإشارة إليه وإلى موضعه من هذا
الكتاب .

واني لآسف أن أذكر هذا الترجية هنا لأن طائفة من الباحثين في
تعاليم العربي قد درجت على نقل صفحات مطولة وفصول بأكملها من هذا
الكتاب دون أن تشير إليه مما يهد إنكاراً لما أسدى إليهم من جميل الصنيع
وجهد لما بذل في هذا السفر من عمل وجهد طوال أكثر من عشرين عاماً :
وقد تكرر هذا في غير هذا الكتاب من مؤلفاتنا الأخرى

وأختم كلمتي هذه أن أوجه الشكر إلى تلميذنا بالذكتوراه
السيد / عادل آل حياوي لما أبداه من جهد مشكور نحو تصحيح
تجارب هذا الكتاب وإنجاز قهارسه .

والله يهدينا ويأمنا جميعاً التوفيق والصواب .

المؤلف .

للمعمورة في غرة رمضان ١٤٠٩ هـ

د. محمد علي أبو ريان

أبريل ١٩٨٩ م

مقدمة عامة الفن والحضارة

ليس من شك في أن كل موجة حضارية تحياها جماعة من البشر إنما تقوم على فكرة موجهة وشحنات شعورية وعمل بناء .

وبلادنا غر اليوم بعصر النهضة العربية الشاملة فتقيم حضارة ، وتصنع مجداً ، وتبنى دعائم مستقبل مشرق وطيد ، فالفكرة في هذا التيار الحضاري العربي الجديد هي الثورة بمفهومها الفلسفي ، والعمل هو تلك الإنشاءات الضخمة التي تملأ الجو والعربي بدخان المصانع ، وتزحم الوطن بالإنسان العربي الجديد .

أما الشحنات الشعورية فهي الدافعة إلى العمل ، وإلى التقدم في شتى الميادين . فلا تتولد الطاقات إلا بحفز دائم من شعور حمس متوثب ، ولا يستثير الشعور وينظم إنطلاقه ويكتل طاقاته سوى الفن : شعراً أو نثراً أو غناء أو موسيقى أو صوراً أو أفلاماً . . .

فإن فجر التاريخ عرف الإنسان الفن ، يترنم به غناء فيخفف منه عناء الجهد في العمل ، ويرسله قوياً عنيفاً فيهمز به كيان العدو في حلبة النضال ، ويهرع إليه فيبثه لوعة الحب ، وأسوة المحروب ، ويسكن إليه وثناً أو ضرورة يتاجى من خلالها مبدع الأكوام .

ليس الفن إذن لهواً أو امباً عابثاً - كما توهم بعض المفكرين - ولكنه منبعج الطاقة الحيوية الخلاقة ، والباعث على العمل والتقدم ، بل هو مبدأ

الحياة ، وسر تفتحها . ألا ترى الأنثى فى مختلف صنوف الكائنات الحية تتفنن فى ضروب الزينة والتجمل لتجذب الذكر فيستمر النوع عبر التاريخ ، وليس الإغراء الأنثوى الذى يجذب الجنس الآخر سوى صورة من صور الفن الجميل الذى هو مبدأ الحياة .

والطبيعة البكر بما تبديه من آيات الفن العبقري أليست تحمل فى الأخرى معانى الإغراء فى التجمعات الحيوانية فتنشأ الجاهات وتزدهر الخضارات حول أنهار وقراة وبحيرات يتغصن لجنتها فى جوية وانتشاء حينما يستجيب لداعى السمات البائرة ، وغابات تكتسى بالخضرة اليانعة وينعم تحت ظلها الوارفة شتيت من البشر الكادحين

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة ، فإنه كذلك يصاحب موكبها عبر الزمان فيفترق مع الغاية القصوى التى يستهدفها الإنسان فى حياته ، ألا وهى السعادة ، فإنه لما كانت السعادة غاية الحى الناطق أصبح كل ما يهيئ لنا تواجدها ، ويجعلنا نقرب منها وثيق الارتباط بها ، وليس كالفن قريباً للغبطة وتحقيق السعادة لبنى البشر ، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرقا بديب الحياة وتدوهمها وخصب روائها فتكسر النطاق الرتيب الذى نهبط ونمسي تحت وطأته مستعبدين للآلة والمجلة الإنتاج .

وقد أزداد أصحاب مذهب المنفعة أن يستعبدوا كل نشاط لا يؤدى إلى تقع عاجل ملموس ، فكأنات الفنون والفلسفة فى دائرة النشاط المستبعد الذى لا يجلب المنفعة للناس فى نظرهم .

ومما نكن من قيمة هذا الرأى الذى يتسم بالسطحية وقصر النظر ، إلا

أننا نسائل أصحابه . وهل يمكن أن يستجيب البشر لدعواهم فيكفوا عن التفكير ويتوقفوا عن الإبداع الفنى ؟

إن صناعات تاريخ الإنسانية العاويل كقيلة بالرد القاطع على هذا التساؤل ، فلم ينقطع الناس عن التفكير فى أى فترة من فترات التاريخ حتى خلال المراحل التى سادت فيها النزعات المادية ، ولم يكف ذور الإحساس المرهف من البشر عن استلهاهم الطبيعة والحياة ، فأنجبوا فيه ثرائه حتى فى عصور الظلام وفى فترات الأزمات الخائقة .

وإذن فالن مطلب ضرورى للإنسان ، يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة ، أم عجز عن أن يحلها له ، وهو كالمعرفة الخالصة ، بطلما الكائن العاقل لذاتها تحذوه الرغبة الخالصة « للتفسير » فحسب .

وإذا كانت غاية المعرفة هى « التفسير العقلى للظواهر » ، فغاية الفن هى استبطان الشعور الحى وتجسيمه ، والمشاركة الحيوية التى هى ضرب من التماس الوجدانى والتماهى مع الصور الحيوية .

وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظاهرة التى يحاول تفسيرها ، فإن الفنان على العكس منه ، يجعل ذاته نقطة الانطلاق . فالإبداع الفنى ينبع من ذات الفنان ليحتك بعد هذا بالجهد الحيوى العام فيكشف عن صور الحياة فى تماسها مع ذاته . وإذن فبدنا تكون « المعرفة » تفسيراً محايداً ، نجد الفن تعبيراً ذاتياً . وأيضاً بينما تكشف الظواهر فى المعرفة تدريجياً نجد الصورة الفنية وقد اندثقت فى كاية وشمول من خلال نفسية الفنان

ويجب ألا ينسى دور الفنان فى عملية الخلق ، الأهمية العظمى التى

يرتبها الشعور الحيوى « المتذوق » وليست هذه الدراسة التى نقدها عن « فلسفة الجمال » سوى محاولة لتفسير « التذوق » الذى هو مضمون أى حكم جمالى .

وإذا كان المبدعون قلة محدودة ، فإن المتذوقين كثرة هارمة ، بل إن غير المتذوقين قلة تائهة فى بيداء الحياة يتلقفها القدر فى طريق اليأس والضياع فتضى مغلفة الإحساس ، مغطاة البصيرة ، وكأنها تسلم مقودها لغيرها من الأحياء حقاً ، دون أن تستشعر يديب الحياة والتعاطف مع الضاربين فى خضمها .

فالتذوق مشاركة حيوية أصيلة ، وهو يصير عن علاقه حيوية وثيقة بين المتذوق والفنان ، وقد يكون فعل التذوق حافزاً على التكتل والتجمع فيكون الأثر الفنى بوتقة تنصهر فيها العلاقات الاجتماعية وتقوى الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنية معينة والإعجاب بآثارها والعلق بعتائنها .

وإذا كان الفن موهبة خلقة فانه كذلك صنعة وتقاليد يحذقها الفنان بالممارسة والتعلم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته ، وليس نعمت ما يعدل ممارسة « التذوق » من حيث فاعليتها الأصلية فى عملية الصقل والإعداد ؛ وقد تنبه المسئولون عن الحركة الفنية العربية إلى هذا المعنى ، فأكثروا من معاهد الفنون . وأنشأوا هديداً من خلايا الممارسة الفنية ، لتكون مدارساً للثقافة الفنية وإكتمال الوجدان الفنى . وقد يكون إنشاء جامعة للفنون خطوة حاسمة نحو تثبيت دعائم النهضة الفنية .

كما نأمل في أن تدخل رسالة الفن إلى رحاب جامعاتنا فتدرس مشكلاته على مستوى جامعي رفيع .

وتمت أمر يدعو إلى الدهشة ، وهو أن دراسات الأدب في جامعاتنا لا تكاد تأتي بالا إلى دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مع اتصالها الوثيق بخروج الدراسات الأدبية والإنسانية .

وأخيرا فأننا نأمل أن يكون مهودر هذا الكتاب حافزا على نشر الوعي الفني بين المواطنين ، والإهتمام بدراسة تراثنا الفني في كل المصور .
والله الموفق سواء السبيل ...

محمد علي أبو ريان

الفصل الأول

نشأة الدراسات الجمالية

مقدمة تاريخية عامة في نشأة العلم

قبل أن نبدأ في دراستنا لمشكلات علم الجمال ، وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك شبكة القيم بصفة عامة يعمين علينا أن نعرض في اختصار للنشأة الأولى لعلم الجمال . أى لتاريخ تلك الدراسة التي تقوم حول الظاهرة الجمالية ، وتهتم بالنسق الفنية والطرز المبدعة .

وإذا كان كل علم إنما يبدأ باستعراض للتطور التاريخي لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة ، لهذا فإنه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التي تعرض أصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال في العصر الحديث .

وليس من شك في أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية ، وأن التذاذة بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما يتجده من آثار أمر يشهد به تاريخ الإنسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجري القديم إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة .

فإذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة ، نستشف منه صحة هذا الحكم الذي أصدرناه ، فسرى شدة إقبال اليونانيين — حتى قبل عصر الفلسفة — وحرصهم على تمجيد ربوات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها

ورعايتها إيماناً منهم بتقدّيس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والضيعة ، بل إننا لنجد ارتباطاً وثيقاً — عند هذا الشعب وغيره — بين الأعمال الفنية والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الأساس الذي ينظم حياة هذه الشعوب وحضاراتها : واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعدّ إقراراً بما للفن من قيمة كبرى عند هذه الشعوب .

كلّ هذا إننا نرى أن إهتمام اليونانيين بتقدّير الجمال لم يبدأ فقط بفلاطون كما يتوهم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة في المجتمع اليوناني . كان لأفلاطون الفضل في تسجيلها والتعرض لتحليلها بأراء مما كانت تموج به تيارات الثقافة اليونانية على عصره .

فلسفة الجمال عند اليونان

٢ — أفلاطون

ولذا وجه الباحثون إهتمامهم إلى أفلاطون من حيث أنه كان أول فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال ، فأقام للجمال مثلاً هو الجمال بالذات ، ذلك الذي يحتضنه المانع في خلقه لمجردات العلم المحسوس ونذكر من دراستنا للفلسفة اليونانية أن أفلاطون بدأ أولاً باكتشاف سمات الجمال في الموجودات الحسية ، وفي الأفراد ، ولكنه أخذ يصعد تدريجياً من هذا الجمال الفردي المحسوس لكي يكتشف علته في الأفراد جميعاً ، وهكذا إلى أن توصل إلى إكتشاف مصدر الجمال المحسوس في مثال « الجمال بالذات » في العالم للمقول ذلك الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ، ثم أنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال ، وقد تكام

أفلاطون عن الجمال في محاورتين بطريقة تفصيلية : والمحاوراة الأولى هي أيون ION^(١) ثم محاوراة هيبياس الأكبر، كما تكلم أيضا عن هذا الموضوع في محاورات أخرى . فأشار إليه في محاوراة المأدبة^(٢) وذلك أثناء كلامه عن الحب الإلهي ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، إذ أن الحب يتجه إلى هذا الجمال ، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات . شمس العالم العقول كما تقول الجمهوريه أيضا التي يشير فيها أفلاطون إلى فكرة الجمال بالذات وإلى مشاركة الأشياء الجميلة المستوسدة في هذا الجمال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن هذا الفن مصدره الإلهام ، وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربوات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكثير الآلهة زيوس القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن ربوات الفنون وتسمين الأسطورة The Muses وكل ربة من هذه الربوات تختص برعاية فن من الفنون ، فلشعر ربة وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة وهكذا^(٣) .

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربوات كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربوات ولعل هذا الاحتفال الديني بربوات الفنون في مدرسة أفلاطون — والذي كان يجري

(١) ترجم هذه المحاوراة المرحوم الدكتور صقر خفاجة . والدكتورة سمير القلماوي .

(٢) ١٩٥ ب - ٢١٦ ب - ومن ٢١٠ هـ إلى ٢١٢ د - ٢١٨ ح .

(٣) راجع المؤلف كتاب تاريخ الفكر الفلسفي الجزء الأول -

سنويا — قد ظل محترما في المدرسة إلى عهد جستنيان في أوائل القرن السادس الميلادي (إذ أن جستنيان قد أغلق مدارس الفلسفة الوثنية في أثينا بعد تنصره) ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الأورفية القديمة وطاوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف العنب ، وطبعا كان يقوم هذا الاحتفال في فترة الربيع وهي الفترة التي تكتسب فيها الطبيعة بأثواب من الجبال الرائع وتنبت فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية أو مراعات الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الارتباط واضحا بين هذه الطقوس الموجهة لربات الفنون في مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفية في أيامها .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بإسان أفلاطون في محاولة فيدروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصفها وصفاً رائعاً قائلا : « هناك تحت أقدام سقراط حيثما جلس في نهاية المطاف لكي يسمع مقالة المتحدث في الفلسفة كان يجري جدول رقرق ، وينبت عشب أخضر جميل تنبت عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها في هدوء وصفاء ، ويتفطن سطح الماء الرقرق وهو ينساب كاللجين في جدول ، وشجرة وارفة الظلال تنحني بفروعها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه حياة المساء . » وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة في هذا الموقع الذي اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية ، فلم يكن غريباً إذن أن توجة المدرسة اهتمامها الجدى إلى الاحتفال بظواهرات الجبال في الطبيعة وفي الفن .

ومما يكن من شيء فأننا لا نعرف أن ثمة فيلسوفاً أو مفكراً تعرض للظاهرة الجبلية أو للفن قبل أفلاطون . وحلاصة رأيه كما قلنا . هو أن

الفن مصدره إلهام صادر من ربّات الفنون . ولكن ربّات الفنون هذه ليست
إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا
الإلهام من الناحية الفلسفية في «الجمال بالذات» ، فربّات الفنون الأسطوريات
هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو
المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تترجم في عالم
وراء عالمنا وهو العالم المعقول ، كأننا الاثر الفني يستمد جماله من مشاركته
في مثال الجمال بالذات ، وقيّمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة
وشمولها وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل عن مصدر
موضوعي معقول ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ، ولهذا فإن
أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين . هؤلاء
الذين يرون أن الفن إنتاج موضوعي وأن فاعلية الفنان المنتج للاثر الفني
تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن
نأخذ أساسا موضوعيا للحكم الجمالي ، إذ الحكم الجمالي عند الموضوعيين
يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين . وأساس
موضوعية الحكم الجمالي عند أفلاطون أو سمّة الجمال التي تؤنس مفهوم
الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول
هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين
وأتباعهم ، ولو أن هذه الموضوعية تنقسم بالمشاكلة لأن الجمال
الحسي ينشأ عن مثل أعلى في العالم المعقول مجاوز نطاق عالمنا
المحسوس .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حين يتعرض لتربية الأحداث في الجمهورية (١) - مع احترامه للن - فإنه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة فيجسدها ، والطبيعة الحسية في حد ذاتها إن هي إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم العقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقاد ، ولهذا فإن الفن في نظره كما يقول هو « محاكاة المحاكاة » فلا يجب أن تجعل منه موضوعاً لتربية الشباب ومن ناحية أخرى فإن الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأخط الفرائز ويحيونهم إلى نفوس الناس ، فإذا ترك لهم الحبل على الغارب في المدينة أشاعوا الفساد والزيف في نفوس المواطنين ، ويحتذ أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس . ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء - بما يسوقونه من مديح وفاق للأثرياء والحكام للحصول على المزيد من المظاء - يشيرون بحسد النقراء على الأثرياء ، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشره والإسراع في اكتناز الأموال لكي يصبحوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدف الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة اكتناز الأموال حبا فيهما ولذاتهما ، فينتشر الخداع والفساد والتدليس بين سكان المدينة وبقل تجويد الصناعة والأعمال فيفسد المدينة وتنتهـار ويكون السبب في ذلك هؤلاء الشعراء .

(١) راجع الكتاب الثالث من الجمهورية عن الشعراء ومبالاتهم واجتماعهم من التفضيلة وكذلك مشكلة تقليد الشعراء للطبيعة من ٢٨٧ إلى ٣٩٨ ب - وراجع كذلك هذا الكتاب في نفس الموضع وعن الفن بصفة عامة والتراجيديا والكوميديا بصفة خاصة من ٥٩٥ إلى ٦٠٨ ح

فيجمعين إذن أن لا نقبل في مدينتنا الفاضلة من الفنون — سواء كانت شعراً
أو موسيقى أو نحتاً أو رسماً أو رواية أو رقصاً — سوى ما يكون منها
موجهاً إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وإرشاد
النشء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم

وموقف أفلاطون هذا من الفن إنما يرجع إلى ماملين :

١ — أن الفن مادام يقدّم الطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة
نفسها في الإجابة والإتيان ، والطبيعة هي أيضاً شبح لأصل مثالي ، لهذا
فإننا في غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا
أصلها المثالي في عالم المثل . فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد عبثاً
لا طائل تحته .

٢ — والعامل الثاني يرجع إلى أن التربية في الجمهورية تربية عسكرية
على طريقة الإسبرطيين ، وتنتهي بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاماً هرمياً
للحكم يقتضى الطاعة العمياء من الرؤوس للرئيس ، ولهذا فإن أفلاطون
كان لا يريد أن يتدخل عوامل الإثارة والتصوير الكاذب نتيجة لأقوال
الشعراء وآثار الفنانين ، فتفسد عاينه منهجيته المرام في التربية ، إذ من
المتعارف عاينه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظام
وتحطيمها للقيود .

ومع هذا فإن هذا الموقف الأفلاطوني إزاء الفن لم يظهر في الجمهورية
أما في محاوراته التي سبق أن حررها قبل الجمهورية فإن موقفة فيها واضحة
تمام الوضوح ، فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربط كما أوضحنا بين الظاهرات
الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمقول ، فكأنه

يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية إنما ترجع في أصلها إلى العالم المثالي المعقول ، وكأن النفس هي التي تطايرها حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل إلى المثل ، ويساعد الفن إذن على هذا النحو في عمالية الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول ، ويكون أثره كأثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليظهرها من رذائل البدن .

وعلى الرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى وأن يعجزه بفنه ويشخص ينصره إلى المثل الأعلى ، إلا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصيا أو ذاتيا بل هو مثل أعلى ، موضوعي وقمودج ثابت متكامل معقول تشارك فيه كثرة المستويات ، ومن هنا يمكن أن تسمى موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالي الموضوعي . ولا شك أن ثمة تعارضا بين نتائج موقف أفلاطون من الفن في محاورته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن في الجمهورية (١) .

(١) فيبدو أن الموقف المؤيد للفن عند أفلاطون يوجد قبل تحرير « الجمهورية » وبعدها على السواء مما يقطع بأن أفلاطون لم يرجع أيا من الموقفين : المؤيد أو المعارض للفن .

في محاوره فيثون فقرة ٧٧ يذكر أفلاطون أن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الانسجام بين العادات والنفس . وهو انسجام ضروري لحياة المواطن وسعادته ، وفي هذا المعنى يجب على الفنانين أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية ورقية .

وفي القوانين يذكر أفلاطون أن الأغاني والرقصات وسائل لتدعيم

٢ — أرسطو:

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر . وله في الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يتعرض في هذه الأجزاء الثلاثة لفن الإقناع في الخطابة وكذلك للاستلوه بصوته وصفاته وأشكاله الجمالية . ويحاول أن يضع نظرية في الفن تقوم على أساس من الجدل وتعتبر فرعاً للاستلوه والسياسة .

ولفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : فهو يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى عنها ^(١) : وليس التقليد في نظر أرسطو أن ينقل الفنان المنظر الحسنى للأشياء كما تبدو له في الواقع أي — إن صح هذا التعبير — أن يكون مجرد مصوراً فوتوغرافياً للبرئيات ، بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية ، أي لواقعها الذي تنبض به داخلها ، فيقدم الفن لنا نماذج ونصوراً Types مشتقة من القوافين العامة التي تحكم الطبيعة . فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلاً فإنا نجد أنه يرتفع عن المعاني المحسوسة الملموسة المبتذلة ، فلا يصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول ، ولكنه يتسامى ويصيح هذه المعاني القريه التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلي والفني ، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جدية وأكثر إيماناً في

== الجماعة الانسانية والمحافظة على كيانها . والفنون قد تستخدم استخداماً

حسناً أو مشيناً — القوانين ص ٦٤١ — ٦٦٠

(١) كتاب السماع الطبيعي ج ٢ ف ٧ ص ١ .

الفلسفة من التاريخ (١) .

وأما الموسيقى عند أرسطو فهي تستهدف أموراً أربعة :

١ - التسلية أو الترفيه .

٢ - التربية الأخلاقية .

٣ - شغل الفراغ مع الشعور باللذة .

٤ - التطهر Catharsis .

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحداً من هذه الأهداف الأربعة هدفاً لها . وليكنها لا يمكن أن تجعل التسلية المجردة وحدها هدفاً لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية . وكذلك فإن التطهر يفهم من النواحي الأخلاقية والجمالية . . . وإذا ما تحقق هذا التطهر نتيجة للتذوق الفني الجمالي فإنه يحدث شعوراً بالراحة النفسية أو بنوع من الرضى أو باللذة . وترجع نظرية أرسطو في التطهر إلى الطب المعاصر لها . أما نظريته في الشعر فإنها ترجع إلى آراء يرونا جوترايين السفسطائي فيما قاله حول الإيحاء الخطابي . وعلى أية حال فإن موقف أرسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون ، ذلك أننا رأينا كيف يتكلم أفلاطون عن المحاكاة ويقول إن الفن يحاكي الطبيعة ، وكذلك فإن أرسطو يقول أيضاً إن الفن يحاكي الطبيعة . ولكن ثمة فرقاً شاسعاً بين الموقفين ، وذلك أنه رغم أن الفنان يحاكي الطبيعة في كلا الموقفين وينقلها كما هي — إن صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية —

(١) راجع كتاب الشعر لأرسطو فصل ٩ ص ١٤٥ وما بعدها .

و هو بهذا بصور المحسوس كما يتراعى له ، إلا أن أفلاطون يتسكن في
الجمهورية عن الأصل المثالي للمحسوس . فكأننا إذا ما جمعنا كلاً
الموقفين لأفلاطون يجد الفنان يتجه إلى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد إلى
المثال ، والمثال ذو طبيعة تعلو على المحسوس وتتجاوزه ، ولهذا قلنا إن موقفه
أفلاطون موضوعي مثالي . أما موقف أرسطو فأننا نرى فيه اتجاهها إلى
الواقع وأيضاً إلى تقليد هذا الواقع ، ولكن التقليد أو المحاكاة هنا لا تعبر
تماماً بالصورة الواقعية وهي ليست المثل الأفلاطونية بل هي نماذج واقعية
يحاكها الفنان دون أن يتدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلًا جوهرياً
يخرج بها عن طبيعتها الحسية ويلحقها بأصل مثالي . كما نرى المثال عند
أفلاطون بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني
في نطاق الواقع فكان ثمة تدخلًا لشخصية الفنان لنكي ببرز الواقع بصورة
أقرب إلى الكمال العقلي . ومن ثم فإذا سمحنا لأنفسنا بأن نسمى موقف
أفلاطون بالموقف الموضوعي المثالي فأننا يمكن أن نسمى موقف أرسطو
بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصره
فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعدلها لكي تسمو عن الواقع ، ولكن في
نطاق الواقع أيضاً ، فلا ترقى إلى مصدر مثالي متعال ، ولهذا فأننا نحسن بأنه
يمكن أن تكون للفنان فاعلية في مثل هذا الموقف بحيث تتأثر الموضوعية
بتدخل الفنان الشخصي ، إذ هو الذي يتسامى بالصورة الواقعية عن طريق
خلقه الفني .

وعلى الجملة فإن موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها
من (الصورة) فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريقتهما فأننا نحدد لها مكاناً

في سياق الواقع الطبيعي ، وكذلك الفنان فإنه يحاول ، تقليد الطبيعة في عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة أيضا في إطار واقعي ، ولكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماما ، لأن المحاكاة هنا ليست في تطابق الأثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل اندحابة هنا تعني أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني .

يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال تتحدد بمعنى أو مفهوم الشيء الجميل ، إذ أنها تشرح فقط عملية الحكم الجمالي دون تعريف الشيء الجميل وما من خصائصه والإشادة إلى حقيقة ، وجوده كظاهرة جمالية . وكذلك يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال توجد في كتاب الشعر الناقص فيجب ، إذ أن موقف أرسطو بهذا الصدد يوجد في عبارة مختلفة في مؤلفاته المتفرقة وأهمها « الأخلاق السبع ماخبة » و « كتاب » السماع الطبيعي » وكذلك في كتاب « الخطابة » .

وقد ظلت آراء أرسطو وأفلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية وتضيف إليها أو تحذف منها أو تعدلها . وظل الحال على هذا النحو أيضا خلال العصور الوسطى ونحت زمامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة أن الفن في هذه الفترة كان خادما للدين وكان مرتبطا أشد الارتباط بالقيم الدينية لأنه يستطيع أن يحيد عنها .

فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ؟ واكن
يجيب على هذا التساؤل بتعين علينا أن نميز بين موقفين : الموقف الأول ،
وهو الموقف الذي يتطلبه الشرع ويصير عن أصول الدين ومسلّماته ، أما
الموقف الثاني فهو يتعاقب بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية التي كان يمارسها
المسلمون بالفعل في واقعهم التاريخي سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع
أم مبتعدن عنها .

والأمر الذي لا شك فيه أن المسلمين ولا سيما في عصور الأندلس والحضارة
قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها وكتبوا عنها الكتب والادب والتاريخ
مليئة بمديد من المواقف التي تنم عن استحياس أو تقدير بصورية من الصور
- للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر إلخ - . وكان النظر إلى هذه الفنون
من ناحية استنارتها للحواس فحسب أي أن تقه به الجمال كان تستند إلى
التناسب الظاهري المحكم في جميع مجالات الفنون التي تعارف عليها المسلمون ،
وذلك عدا الشعر والنثر ، فالفن الشعري كان له عند المسلمين للمقام الأول
بين هذه الفنون جيماء . ولم يكن المتذوقون ليقنعوا بأحكام الصنعة في
الشعر وخصومه الأوزان المعروفة فحسب (أي من ناحية موسيقى الشعر
الظاهرة) بل كانوا يهتمون بدرجة أكبر بالضمون الشعري . وكان الحكم
على القصيدة الشعرية بالجمال إنما يستند أصلا إلى هذا المضمون ، ومعنى هذا
أن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك الحسي فحسب

بل كانت ترتبط اللفة بما هو جميل ، بأدراك ذهني يكشف عن جمال
المضمون ومدى عذريته وأصالته تركيبه .

ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع
والتحريم لبعض الفنون ، أو بذلك عطلوا توجيه الإحسان بالجمال بهذه
السلوك إلى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد ساقطوا إيجابها تماماً إلى بعض
البلاد الإسلامية في المشرق ، ونحصر منها بالذكر النحت ، فلقد خيل لرجال
الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للمخالق في صنعه ،
ولم يكن الواقع أن السبب الحقيقي الذي يكن وراء هذا التحريم هو مخافة
رجال الشرع من أن ينتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان ، فحياه المنع حق
لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكرات العرب في
الجاهلية عن أصنامهم ، وكان رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماماً
بين هذا الماضي الوثني والحاضر الإسلامي .

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبرعوا في فن النحت
فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السباغ في قصر الحمراء
بغرناطة . أما من ناحية التصوير وعلى الإخصص تصوير الأشخاص
والحيوانات ، فقد كان المنع تأثيره على بلاد المشرق في أول الأمر ولم يشذ
عن هذا سوى العرس الذين لم يأبهوا كثيراً بتحريم التصوير وذلك انسياقاً
مع تراثهم الفني القديم ، ولم يلبث المسلمون في العصور المتأخرة أن دخلوا

هذا الميدان وخصوصاً فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران القصور أو المساجد ، وذلك على صورة مصغرات تعد من أبرع الأعمال الفنية في مجال الفن الزخرفي ، فظهرت أربع مدارس رئيسية هي المدرسة العربية والإيرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية (١) .

هذا إذن موقف المسلمين أنفسهم من الاهتمام بالفنون وبالأعمال الجميلة وتقدريتهم للجمال في جميع صورته وكيفية ملاحظتهم الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو السمع .

فإذا ما انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتحرير لا ينصبان على الظاهرة الجمالية في ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدي إليه من مخالفة للشرع فمثلاً إذا نظر الإنسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه ناحية من نواحي الجمال ، فإن ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل ، وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق لها وفي ذلك تمجيد وتسبيح بنظامه الله وجلاله . ولكن ارتباط هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجنسي أي بالاشتهاء هو الذي يعد من باب الحرام . وقد جاء المعتزلة وربطوا الأخلاق والجمال بالعقل وبالشرع معاً ، لما حسن في نظر العقل يكون حسناً في نظر الشرع أيضاً أو بمعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية ، وكاننا هنا بصدد موقف جمالي عقلي يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن المعتزلة أبحاث تفصيلية

(١) راجع كتاب التصوير الاسلامي ومدارسه د. محمد جمال حمزة .

بهذا الصدد ذلك لأن نقطة انطلاقهم الأساسية كانت محاولة البرهنة على التيطابق التام بين العقل والنقل ، بل وتأكيد زيادة العقل على النقل في كثير من المواضع .

ولعلنا نلمس موقفا مفسرا للجمال عند من رعى التصوف الذين يتكلمون عن السماع الصوفي . وأكثر المؤلفين تحليلا لهذا الموقف هو أبو حامزة الغزالي في كتاب إحياء علوم الدين (١) فيبعد أن فصل الغزالي القول في السماع وبين أن السماع يشترطه حالة في القلب تسمى «الوجد» وأن الوجد يؤدي إلى تحريك الأطراف بحركات غير مرزونة تسمى «الاضطراب» أو بحركات موزونة تسمى «التصفيق» والرقص ؛ نراه يستطرد فيبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق قوة إدراك ، وقوى الإدراك الحسية هي الحواس الخمسة ، وأما القوى الباطنة فمنها قوة العقل ومنها القلب ، ولكل قوة من هذه القوى تلهذ بموضوعها إذا استحق الموضوع هذا الشموخ بالذلة والشعور بالذلة إنما يتم بعد إدراك لما في الموضوع من جمال ، فنميل إليه ونحبه ونلذذ به . ويقول الغزالي (٢) «واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل محبوب الجمال . ولكن الجمال إن كان يتناسب الخلقة صفاء الله أدرك بحاسة البصر . وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وافاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة ، أدرك بحاسة القلب . وانظر الحاشية ، قد استعار

(١) إحياء علوم الدين الجزء الثاني ص ٢٦٧ — ص ٣٠٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

أيضاً يقال : إن فلانا حسن وجميل ولا نراد مدورته . وإنما يعنى به أنه جميل
الخلق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهاءه الصفات الباطنة
امتحنانا لها كما تحب الصورة الظاهرة ويستلزم الغزالي فيؤكد أنه
لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله وأثر
من آثار كرمه وغرفته من بحر جوده سواء أدرك هذا البهال بالعقول أو
بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الامكان ولا في الوجود .

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالي من الجمال وتفسيره ، فهو أولاً
قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكانت الحالات الجزئية سواء
كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها أثر من
آثاره وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلطون حينما يربط الحالات الجزئية بهذا
الجمال بالذات .

وقد ميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك
بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت
بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال المعنوي
التي تتصل بالصفات الباطنة . وأداة إدراكها القلب ، فالقلب إذن أي
الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات . وأيضا نجده يميز بين القلب
والعقل . وفي نظره أن المعنويات تولد لذة في العقل وأن هذه اللذة مرجعها
جمال المعقول ، وفرق ما بين جمال المعقول وجمال المعنويات الباطنة التي
يستشعرها الوجدان وعلى هذا الأساس تستطيع تمييزاً أن تقصر موقف
الغزالي في نظراته إلى التذوق الجمالي بأنه يشهد إلى ظواهر جمالية ثلاث ،
حسية ووجدانية وعقلية .

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام في هذا المجال ، فإنه كما يقول الغزالي
وكما سبق أن أشرنا أمر لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يصادفها
من لذة وسرور بقدر ما يرجع إلى الموضوع الذي تتعلق به ظاهرة الجمال
ومدى ارتباطه بالحلال والحرام في نظر الشرع .

فلسفة الجمال عند المسيحيين

فلذا إنقلنا إلى المسيحية نجد تمجيدها لا تحريها وترحيها لا منعها ؛ فقد
ظهرت في هذه الفترة ورائع الفن العالمي خصوصا في عصر النهضة الإيطالية،
ورقن الرسامون في تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التي تصور
الكفاح الديني . كذلك إظهار البراعة في صنع قطع الزجاج الملون التي
تركب في نوافذ الكنائس إلى غير ذلك من الفنون التي تراها ترتبط بالدين
وكان أعظم ما أنتجه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات
الموسيقية التي كانت تعزف على الأرغن وتترنم بها الجوقات الدينية في
الكنائس .

فلسفة الجمال في العصر الحديث

١ - ديكارت Descartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠

١ - وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث ، ذننا نلاحظ بوضوح سيطرة النزعة الديكارتية العقلية . وقد تساءل البعض عما إذا كان ذلك يعني العودة إلى الاتجاه الموضوعي بصدد « الجمال » والذي كان - ابتدأ عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقاً للحق ، ومن ثم يكون لنا أن نتصور ما هو جليل على غرار تصورنا لما هو حق ؟

لقد خيل بالفعل إلى بعض مؤرخي المذهب الديكارتى أن هذا هو الموقف الجمالى الذى يتفق مع فلسفة ديكارت . ولكن الواقع أن موقف ديكارت الجمالى الذى - كما سنرى - إنما يتسم بالطابع النسبى الذاتى الذى يفسح مجالاً لتدخل الإحساسات والأهواء الفردية فى تقديرنا للجمال

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطالعته تحولاً أساسياً فى نظرتنا إلى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعاً من مبحث الوجود . وقد اكتسبت معالم هذا التطور عند « كانت » وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب - ويرجع الفضل إلى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باديس فى إلقاء الضوء على موقف ديكارت الذاتى بصدد الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكارت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الإحساس ، فالوثنى منلا

تعتمد على حسن السمع ، وكذلك نخضع للقواعد العقلية المضبوطة . ومن ثم فإنه يتعين عدم التسليم بمقياس مطابق لقياس ظاهرة الجمال . والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا للجمال فما يروق لعند أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجل (١) . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفاً مقنعاً وذلك لأنه يتغير بتغير الأفكار والأفراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا - في هذا المجال - استنادنا إلى مثال للجمال بالذات - بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق والواجد الفردية .

ولقد أشار موتني قبل ديكارت وبسكال بعدم إلى أننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ؟ وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسما الجمال عند الزوج غير ما عند الهنود أو الصينيين أو الأوربيين .

ج - فما هو تفصيل هذا الموقف الذاتي بصدد الجمال عند ديكارت ؟

يرى ديكارت إذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : إفراط في إثارة الحس وقصور عن إثارته فمثلاً ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جداً يؤدي إلى امتناع حصول اللذة السمعية ، وكذلك فإن خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جداً يكون له أثره في عدم تحصيل لذة السماع . وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هي وسط بين الإفراط في بذل القوة العصبية

(١) راجع البحث القيم الذي أخرجه الدكتور عثمان أمين في مجلة كلية الآداب / جامعة القاهرة في الجزء الأول من المجلد السادس عشر مايو سنة ١٩٥٤ ص ٤٧ - ٥٦ عن نظرية الجمال في فلسفة ديكارت ، وقد استعرض فيه دراسة فكتور باش لموقف ديكارت الجمالي .

وبين المعجزات عن استمالتها ، والموضوع الذي يحقق هذا الإيزان هو الذي يبعث فينا اللذة والسرور ، ومن ثم . فإن ديكارت لا يعترف بحالات اللذة الباطنية الغفيرة التي لا يشار إليها الحس في شعورها ، وهو من ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه لا سبيل إلى تفسير لذة الحواس إلا في نطاق العلم العائلي ، فمن ثم فبعد إذ اجترحت من اللذة الشخصية ذات طابع فسيولوجي بحيث .

ومن ثم فإن جميع الفنون تنطوي على لذة ذات طبيعة عقلية بالإضافة إلى اللذة الحسية . فلا بد لكي تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالمتعة والارتياح من جانب الحس والعقل معاً . ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنسبة العضو الحس وبطابق الفعل في نفس الوقت . على أن ديكارت يفسح للتخاطف والترابط من ناحية ، وللتنافر من ناحية أخرى مجالا في تقويم الجمال . فإن صوت شخص قريب إلينا - وإن كان هلي جظ محدود من الجمال - خلاق بأن يثير في نفوسنا شعوراً باستحسانه والحكم عليه بالجمال .

وبالخلاصة إن ديكارت يميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين :-

١ - مرحلة الحس .

٢ - ومرحلة الذهن وهي لا يمكن تصورها بدون المرحلة الأولى .

واللذة الحقيقية هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً .

« فالجيل » يرجع إذن إلى عالمين في وقت واحد ، عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان نصيب الحواس أكبر . ونسط هذا الموقف نظرية ديكارت في الإقدمات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد الحس بالذهن ،

فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى المجال الأوسط الذي يشارك فيه العالمات الحسي والعقلي معا .

ومن ناحية أخرى فإنه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما توهم معظم مؤرخي فلسفة ديكارت ، إذ أنه ليست هناك بدهية جمالية كما هو الحال في ادراكنا للحقيقة ، فالحكم الجمالي يعتمد على أهواء الافراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصي ، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام الذوق ، إذ أن الجميل لم يبلغ بعد إلى مهتبة العقل ، ومن ثم فإنه يمتنع وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالي خاضعاً لحصيلة إعجاب المتدربين مما ينفي عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبته المطلقة .

ليبنز Leibniz ١٦٤٦ / ١٧١٦ م.

اتخذ ليبنز موقفاً معارضاً لديكارت ، وقد كان مقدمة لا تحصى منها للفلسفة الجمالية عند كل من بوجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية . وهو يرى أن نظارتنا إلى الجمال متفرغة من تسليطنا بوجود انسجام أزلي بين المونادات الروحية المعيزة ، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في أنوار متميزة شديدة الإشراف ، تزداد وضوحاً وجلالاً كلما أمعنا في كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمي .

فالكون في نظر ليبنز ليس آلة تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة من الحيوية والتلقائية ، كما تصور الآليون الذين يطابقون بين الجماد والكائن الحي . بل هو في نظره سلم واحد من الأحياء الشاعرة التي تؤلف كلا واحداً

في انسجام تام ، فليبتنز لا يفرق بين الحى وغير الحى من حيث النوع
ويسوى بينهما في اقتضاء الشعور والحيوية مع اختلاف في الدرجة
فحسب .

وعلى هذا فأننا نرى كيف ارتعد ليبنتز عن النظرة السطحية الديكارتية
النسبية في تفسير الجمال وتعمق في فهمه لحقيقة الجمال ، وربطه بمذهبه
الروحي وبمهدى تميز المونادات وكذلك يكشفه عن فكترة اللاشعور أو
ما وراء الشعور الظاهر .

وقد كان لليبنتز تأثير كبير على (يوجنارتن) منشىء علم الجمال الحقيقي ،
أما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر ، على يد تلميذ ليبنتز يدعى الابن
اندرية الذي كان أول من ألف بالفرنسية كتاباً في علم الجمال .

٣ = يوجنارتن (١) ٦٧٤ - ١٧٩٢ م .

Alexander Gottlieb Baurgarten

وإذا كان ديكارت لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة
الجمال ، رغم أنه عرض لفهم ظاهره الجمال ، ولا سيما في رسالته عن

(١) يوجنارتن فيلسوف ألماني ولد في برلين في ١٧ يوليو سنة ١٧١٤
وتعلم على كريستيان وولف في جامعة هال Halle ، وتأثر في مطلع حياته
بفلسفة ليبنتز ، وشغل منصب أستاذية الفلسفة في جامعة هال ثم جامعة
فرنكفورت إلى وفاته في ٢٦ مايو سنة ١٧٩٢ . وقد أصدر عدة مؤلفات
فلسفية ولاهوتية وأهمها كتاب « الميتافيزيقا » Metaphysica الذي كان
عما نويل كانت يعرض له بالشرح والتعليق في محاضراته . ثم كتاب =

« الموسيقى » ، فإن محاولته هذه ، وكذلك جهودات غيره من معاصريه ، قد أدت إلى ظهور علم جديد يدرس الظواهر الجمالية . وكان بوجارتن أول من كرس له مبحثاً خاصاً . وكان هذا الفيلسوف الألماني أول من استخدم لفظ استطيقا « Aesthetics » ، للدلالة على هذا العلم ، وذلك في كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م . وقد تناول في هذا الكتاب مسائل الذوق التي وبكوناته ، محاولاً بذلك أن يضع منطقاً للحاء الشعور كالمحقق الصوري الأرسطي بالنسبة للفكر ، ويعمد بوجارتن من تصفاته الديكارتيين ، إذ كان ينتمي إلى مدرسة ليبنتز ، ولكنه رأى أن يسد النقص الملحوظ في تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية كما وجدنا عند ديكارت وولف Christian Wolff الذي أشار إلى قوئى عالمية وتوحيديتها للمعرفة وأجعل المنطق كعلم يبحث في القوئى العليا ، أما الإدراك الحسى فقد جعل منه مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا ثم جعل من علم الجمال مبحثاً خاصاً بمعرفة الإدراك الحسى الإنسانى .

٤ - وليم هوجارت ١٦٩٧ - ١٧٦٤ م William Hogearth

وإذا كانت الدراسات الجمالية قد أحرزت تقدماً ملحوظاً في القارة - وفي ألمانيا بصفة خاصة - على يد كريستيان وولف وبوجارتن ، فإننا نلاحظ أيضاً في إنجلترا ظهور تيار فلسفى جمالى معاصر لتلك الحركة فى ألمانيا ، فقد كان للمدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير فى تفسير الجمال على يد كل من هيوزم ولوك وهوجارت وهانشسون وآدموند بيرك ، وقد كان لهذه المدرسة الفضل فى

« الاستطيقا Aesthetica » وهو فى مجلدين ، عرض فيها نظريته الخاصة بالجمال ، حيث جعل من علم الجمال مبحثاً فلسفياً مستقلاً .

ربط الجمال بالإحساس ، وفي التمييز بين الشعور الخاص بالجمال وبين المنفعة ، وقد استفاد كانت كثيرًا من آراء هذه المدرسة .

و قد أصدر وايم هوجارت^(١) كتابه عن تحليل الجمال Analysis Of Beauty عام ١٧٥٣ م الذي ضمنه آراءه في فلسفة الجمال ، وهو يعد الدخلة الأولى للمدرسة الجمالية الإنجليزية ، وقد ألف هوجارت كتابه هذا مستهدفاً « تحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله » It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of Taste.

وهو يسعيرض فيه المبررات التي تجعلنا نصف شيئاً بالجمال أو بالقيبح أو بالرشاقة وذلك باقاياس إلى الطبيعة . وقد استرعى انتباهه شكل الخطوط التي تتألف منها الأشياء واختلاف تكويناها . وقد أكد هوجارت ضرورة الرجوع إلى الطبيعة أولاً هي التي تمدنا بنماذج تتيح لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقق عن طريق مقارنة الأعمال الفنية بعضها بالبهض الآخر ، أو الاستعداد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين ، بقدر ما ترجع إلى مقارنة هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هي المعيار الذي نقيس به

(١) بدأ هوجارت حياته الفنية بممارسة التصوير والنقش على الأسطح وعلى المعادن كالنحاس ، وكان يأتي أن ينقل على النماذج مباشرة ، ويفضل الاعتماد على الذاكرة . وذلك بأن يبدأ بالملاحظة المباشرة للأشياء وللمناظر ثم يحتاج عنها ويرجع إلى ذاكرته لتكون وحدها منبع الإلهام ومصدرا للعمل الفني .

« الجمال » وهى الأصل الذى يجب أن تغداهى به سائر الأعمال الفنية ،
وينبىء هوجارت إلى خطأ النظرة المنية التى تفصل بين العمل الفنى والطبيعة
« فتقوم » الآثار الفنية فى ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة . وهى المصدر
الحى للقيمة الجمالية ، ذلك أن تكرار مشاهدتنا للوحة قبيحة قد يستدرجنا
فى نهاية الأمر إلى الحكم عليها بالجمال : فيتمين علينا أن نتجسه أولاً إلى
العالم الخارجى أى إلى الطبيعة ، ونرى الأشياء عن طريق إدراكنا الجمسى
وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة
ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء
بحيث تكامل نظرنا إليها من الخارج مع نظرنا النافذة إلى صميمها الباطنة ،
بهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء . ولكن بما الذى
يسمح لنا باصدار حكم جمالى على أشياء بعينها فى الطبيعة دون غيرها ؟

لا شك أن هنالك مجموعة من عوامل مؤثرة تسبب حدوثها الطبيعة
وتكون مقديراً لاجساسنا بالجمال . ويشير هوجارت بالفعل إلى عجمة
عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن أن يشكل أى عامل منها
وحده ، أساساً مقبولا لا لتقدير الجمالى

العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى :

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناصب ،
والتنوع ، والأطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضخامة :

١ - التناصب :

وهو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى واجتلاء التناصب فى الموجودات

الطبيعية ، فالتناسب ضرورى - فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء -
لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها
بل هو الغامل الحاسم فى هذا المجال . ويضرب هوجارت لذلك مثلاً مشتقاً
من فن العمارة ، فإذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلاً ، يجب أن يراعى
فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى ، وضخامة أجزائه ، كأنوافذ
والأبواب والأعمدة ودرج السلم الخ ...

٢ — التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق بالذعة ، والتنوع ضد
المائلة التى تشعرنا بالملل والموات ، فاختلاف ألوان الأزهار وأوراق الشجر
والفراشات ، يدخل على أنفسنا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولكن
هذا النوع لا يبعد نوعاً من الاختلاف العشوائى ، إذ أنه يجب أن يخضع
لتخطيط معين . ويرى هوجارت أن التنوع إنما ينطوى على صمة التدرج
تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم .

٣ — الأطراد :

وهو عامل يسلبى . ومن ثم لا يجب أن نلجأ إلى إبطاء سرادى الخطوط ،
والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لا نصف شيئاً بالجمال إلا
إذا كان ثابتاً ساكناً ، بينما تتعلق صمة الجمال — بدرجة أكبر بالشئ
المتحرك .

ولهذا فيتمتع على الفنان أن يتجنب السيمتريه وأن يلجأ إلى التباين ،
للتخلص من الأطراد .

٤ — البساطة :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتتوحد شكل الهرم رغم بساطته هو الذي يجعلنا نحكم عليه بالجمال ، والشكل البيضاوي وشكل ثمرة الأناناس يتصفان بهاتين الميزتين أى بالبساطة والتنوع .

٥ — التعقيد :

ويستند عامل التعقيد من الباطنية الجمالية إلى أساس سيكولوجي ، إذ الواقع أن حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نجتني ثمرة هذا الكفاح إلا بعد مجهود شاق نشعر بعده باللذة الصادقة والنشوة الغامرة ، لأننا تغلبنا على صعاب واجتازنا عقبات ، وكلما توجهت العوائق التي تعترضنا في عمل ما ، كلما ازدادت لذة الانتصار حادة ، وسرعان ما يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محببة وهو يترويح عن النفس .

وكذلك فإن العين تشعر بلذة مماثلة عندما تشاهد انسياب الأنهار وانحناءاتها المتعددة ، وأيضاً الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية المختلفة الأشكال ، ذلك لأن تركيب الشكل من خطوط معقدة يوحى إلينا الشعور بالحركة

وليس تعقد الزنبرك في نظر هوجارت سوى خاصية كامنة في الخطوط التي يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية أو السمة تستهوي العين إلى ملاحظتها فتحدث في النفس لذة من جراء ذلك ، ولهذا نحن نسمي هذه الخطوط أو الأشكال بالجمال .

وينتهى هوجارت من تحليله لهذا الميل : إلى تفضيله الخطوط الإنسيابية - أى الثعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة - على الخطوط المستقيمة ، وهذه هى النكرة الأساسية التى أقام عليها موقفه الجمالى ، وهى الأساس الذى تقوم عليه فكرة « الرشاقة » .

ولكن هوجارت يحذر من المبالغة فى التعقيد ، لأنه إذا زاد عن حيز القصد أنقلب إلى شئ منفر للعين باعث إلى الثور وعدم الارتياح ، ومن ثم فإنه يتعين استخدام هذا العامل فى شئ من القصد والإعتدال .

٦ — الضخامة

والضخامة تأثيرها الذى لا يجحد على فكرة الجمال ، ذلك أننا عندما نرى جبالا شاهقة أو صخوراً ضخمة أو محيطات شاسعة أو أشجاراً ضخمة أو قصوراً أو معابد ضخمة البناء ، فإننا نشعر إزاءها بالروعة وينوع من الرهبة وسرعان ما يتحول هذا الشعور إلى إعجاب مقرون بالذلة . وهذا هو الشعور الذى يغمرك حينما تشاهد المعابد المصرية القديمة بأعمدتها الفارحة وتمائلمها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيق صفة الوقار إلى الرشاقة .

ولكن المبالغة فى الضخامة قد تقضى على سمة الجمال فى الشئ البالى الضخامة ، فلا بد إذن من وجود تناسب بين أجزاء الأثر الضخم .



هذه إذن هى العوامل التى يجب توافرها فى الأثر الفنى أو فى الطبيعة لكي نحكم بمقتضاها بالجمال على الأشياء . ولكن هوجارت يضع عاملي

تناسب، والتنوع في مرتبة الصدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التي تؤسس في مجموعها سمة الجمال في الأشياء . أما الأطراد والبساطة، فهما عاملان مساعدان ؛ بينما يضمن التعقيد مسحة الرشاقة على الشيء الجميل ، كما تضمن الضخامة عليه سمة الوفاة . وقد بنى هوجارت نظريته في خاصية الخطوط على أساس عامل الرشاقة ، فالخطوط إما مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة والانحناء وقد لاحظ هوجارت - على وجه العموم - أن نسبة الاستقامة في الخطوط تتناسب تناسباً عكسياً مع فكرة الرشاقة ، أي أنه كلما تضاعفت نسبة الاستقامة في الخطوط كلما زادت رشاقتها .

وينتهي هوجارت من تحايله للخطوط ، إلى أن أدرك أن الخطوط رشاقة أي أكثر جمالاً هو الخط الانسيابي الثقباني The Serpentine line of Beauty كما سبق أن ذكرنا .

• آدموند بيرك : ١٧٢٩ - ١٧٩٧ Edmund Burke .

كان آدموند بيرك من دعاة التجريبية الحسية مثله في ذلك فعمل معظم مفكري القرن الثامن عشر ، ولهم خلفان أساس التنقيب - عنقة هو الحسن : وهو واحد لدى الجميع ، وإنما يرجع اختلاف الناس في أذواقهم إلى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ؛ وإلى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين النفوس في هذا المجال إنما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد ، مع هذا فإن الخلاف في الرأي بين الناس حول مسائل الذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية والنطقية البحتة

ولو أمكننا عزل الذوق عن الملكات الأخرى التي تؤثر في أحكامه
لوجدنا اتفاقاً تاماً بين الناس حول مسائل الذوق ، مما يساعد على الكشف
عن مبادئ محددة للذوق الجمالي .

— وكان هدف بيرك أن يصل إلى ضياغة قوانين لهذا العلم تشبه قوانين
نيوتن وتكون على شاكلةها . من حيث الصحة والانتطابق على ظواهر
الطبيعة ، وقد جاء موقفه بهذا معارضاً لموقف ديفيد هيوم الذي وإن كان
تجريبياً مثل بيرك إلا أنه لم يسلم بإمكان الوصول إلى معيار خاص للذوق .
ويقسم بيرك موضوعات الذوق إلى نوعين .

أحدهما الرائع أو الجليل والثاني الجميل .

والأول تشعّر في خضبرته بالارتياح ، أما الثاني فهو يشعّرنا بالسرور ،
ولما كانت الأفعال الانسانية إنما ترجع في مجملها إلى غريزة حفظ البقاء
وغرائر الاجتماع الأخرى . وكان نشاط غريزة البقاء واضحاً في مواقف
الخطر والخوف والرغبة . فان الشيء الرائع أو الجليل يدخل في هذا المجال
من حيث أنه يشعّرنا بالذهول والتوتر . ومن ثم فإن كل ما يعرض لأذى أو
من صووة مثيرة للخوف تسمى « رائعة » . ومن خصائص الموضوع
الرائع أنه تبدو عليه مسحة من القوة الغامضة التي تثير القلق في قوسنا
ونشعّرنا بالضيق في غماره لأنه يفرض ذاته علينا كما لا امتناه لاستطيع
الامساك به أو الاحاطة بكل جوانبه ، أو كفضاء لا حدود أو ظلمة
غاسقة مسيطرة وصمت رهيب .

والأثر الفني الرائع أو الجليل في فن العمارة يتسم بالرعاية والضعامة
ودقة التكوين واللفظية والسمو والعظمة . وسمته ألوانه ، وذلك لأنه في

فن العبارة نجد خفوت الألوان والضياء مع احبا لسمة الجلال : وفي عالم الأصوات نجد هذه السمة مصاحبة للأصوات الهادرة أو الأصوات الهامسة . وإذن فالشيء الجميل يتميز بنفس الخصائص التي يتميز بها ما هو مفزع أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هي عكس ما يتميز به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غرائز الاجتماع التي يعتبر الميل أو الحب مداراتها .

والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناشب بين مكوناته ، إذ أن التناسب لا صلة له بالتأثير الحسي أو الخيالي ، بل هو يخضع للعرف والتقاليد ، فالشيء الجميل يأمرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية . وكذلك فإن اكتمال الجسم وإياقته لا مدخل لها في صحة الجمال ، إذ أنه لو صح أن كل كائن يعتبر جميلا مادام يؤدي وظيفته على خير وجه ، له صفنا الفرد بالجمال . فيجب من ثم التفريق بين الجمال المرتبط بالحب والاعجاب ، الذي نشعر به نحو بعض الأشياء المكتملة حقا ، ولو كنا نيفضها . وإذن فالتناسب واللياقة وليدا المصادفة البهجة ولا صلة لها بالجمال ، فالأشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة أو كنا نجعل مقاييسنا الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال ، فقد نعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نتأثر به ، ومن ثم فليس شرطا أن تكون مثل العقل جميلة ، وكذلك انمضائل فانه ليس من الضروري أن توصف بالجمال . وهذا الموقف معارض للموقف الا فلاطوني الذي سيقف الإشارة إليه .

فما هي إذن خصائص الجمال ؟

يرى بيرك أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها : —

الضالة والرقعة والتنوع المتدرج بين أجزائه ، وعدم انصالي هذه الأجزاء

بعضها ببعض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر واختفاء كل مظهر للقوة ، ووضوح اللون وبريقه دون أن يكون خاطئاً ، والألوان المأدبة أى الفاتح هي أقرب إلى سمرة الجمال من غيرها من الألوان القائمة : ومن ناحية الاضواء نجد أن الضوء الناعم الرقيق هو الذى يوصف بالجمال دون غيره من الاضواء المأدبة أو الخشنة أو المتخشبة أو الغليظة . ومن ناحية الملمس والملبس عند يرك - أهم حواس إدراك الجمال - نجد أن الأجسام الصقيلة أقرب إلى الجمال من الأجسام الخشنة الملمس .

الرشاقة :

إن خصائص الرشاقة عند يرك هي : تنسج خصائص الجمال معاً فإليها الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذى لا يكون أجتراراً غير متألفة أو غير منسجمة ، والذى تدمر له الحركة بدون عائق أو تعثر أو تناقل غير مقبول .

وخلاصة القول أن يرك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميل أو رشيق فيرى أن « الرائع » هو ما يميز بالضخامة أما « الجليل » فهو الشيء الضئيل الناعم المصقول ذو البريق الهادى .

وبينما نجد الانتقال حاداً وفجائياً بين أجزاء الشيء الرائع نجد أنه على العكس من ذلك بين أجزاء الشيء الجليل ، إذ نجد الانتقال بينها متدرجاً . والشيء الرائع قائم اللون وخفيف ، والجميل هادى زاهى اللون وهش واهن ورقيق يجلب الحب ويعت على السرور .

وقد يتداخل خصائص « الرائع » مع خصائص « الجليل » فيحدث تناقض فى مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر : قارقه بالخوف وقارة أخرى بالامطاف

والحب . هذا وقد عرض برك لهذه الآراء عن خصائص الرائع والجميل
في كتابه الذي صدر عام ١٧٥٧ بعنوان :

« A philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas
of the Sublime and Beautiful »

٦ . كانت : ١٧٢٤ - ١٨٠٤ Emmanuel Kant

لقد استخدمت كانت لفظ « استظيقا » Aesthetic في كتابه « نقد العقل
الخالص » وأراد بهذه الكلمة البحث النظري في الأشكال النفسية للشعور
والحس ، ويقصد بهذا معنى الزمان والمكان ، لكنه عادة يستعمل هذا اللفظ
استعمالاً معيناً في كتابه « نقد الحكم » ، ويقصد به دراسة الأخكام التقديرية
التي تتعلق بشئون الجمال . وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

(١) نظرية في الجمال والجلال (٢) بحث في ماهية الفنون الجميلة .

ومنذ عهد كانت اصطلح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم « علم الجمال »
أو فلسفة الجمال ، وانصببت هذه الدراسة على الصفت الآسيائية للأنتاج
الفني ، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والإبداع
الفني وكذلك عن المثل العليا التي ينشدها الفنان ، وهي أيضاً دراسة لطبيعة
وإنشاء أصول النقد الفني وغيرها من المشاكل .

ويستطرد كانت في استعراضه لموقفه الجمالي في كتاب « نقد الحكم »
فيري أن عالم الفن الجميل وسط بين الدالين الحسي والعقلي ، أي هو خلقه
اتصال بين العقل النظري والعقل العملي ، أو بين العلم والأخلاق . وفيما
نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع الأخلاق هو الفضيلة
، نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال - كما أثرنا .

ولهذا فإن إدراك الجمال في الأشياء يعتبر إدراكاً مباشراً مستقلاً عن تصورنا لما هو « جميل » ، وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء ، وإنما تتبدى في الشيء سمعة الجمال التي ندركها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالي عن الحكم الأخلاقي في تبرى كل منها وابتعاده عن أشباع لذة أو تحقيق منفعة ، وتحررها من ضغط الرغبات أو الميول والأغراض فالجمال يبعث في نفوسنا النور والارتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق أي غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فإن الحكم الجمالي عند كانت يتسم بالأولية Apriori والضرورة فهو لا يقوم في الموضوعات ذاتها بل يقوم في النفس أو في الذات ، وهو وسيلة ندرك بها الانسجام أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتنا فحسب ، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكنيته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعي يصدق عند كل شخص ، وفي كل زمان ومكان .

والشيء الجميل إنما يتراءى لنا في صورة ذات أبعاد وحدود ، أي في صورة متناهية تقع في حدود قدرة إدراكنا العقلي ، أما إذا جاوز الشيء حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فإنه لا يلبث أن يدرك إلى مجال اللا متناهي فيولد في نفوسنا شعوراً من مرتبة أخرى يسميه كانت « بالجلال » ونصف الموضوع بأنه « جليل » . وبينما يتوإجد ما هو « جميل » في الطبيعة ، فإن ما هو « جليل » لا يوجد إلا في نطاق فكرنا فحسب . وعلى هذا فإن ظاهرة الجمال عند كانت إنما تستثير إعجابنا لأنها تعبر

عن الانسجام أو الاتساق أو النظام ، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا
واعجابنا بالشئ الجميل في مجال الطبيعة ، أما في مجال الامتناع فان
اعجابنا إنما يرجع إلى شعور بالجلال أى بالروعة والمعظم .

٧ - شلنج : ١٧٧٥ - ١٨٥٤

تأثر شلنج في فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من أتباع
المدرسة الكانتية ، ولكنه لم يترسم خطاها في مثاليته الجمالية ذات الشئ
الثلاث (الحق والخير والجمال) إذ أنه لا يلبث أن توجه إليهم انتقاداً شديداً
متها إياهم بعدم التزام الروح العامية في معالجتهم لهذا الموضوع .

وهو يرى أن الفن ليس أمراً غريباً على الفلسفة وليس آلهة لها ، بل هو
في حقيقة الأمر مصدرها وينبوعها الأول . فلهذا انبثقت التأملات الفلسفية
المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وابداع الفنانين . ولا شك أن الإلياذة
والأوديسة تمدان خير دليل على هذا الرأى الذى يسوقه شلنج .

ولا بد في نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر
في عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه .

وحقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقه ما عن اللانهاى
وعن المطلق الترانستندالى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو في عملية
الخلق إلى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى ، إلا أنه بينما يمثل الفن
المطلق في نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى المختلفة ،
نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف لتمثل هذا النموذج
في انعكاسه على المكر وفى ترابطه مع غيره من المناهج .

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن فى العصر اليونانى القديم قد قامتا على

أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فإن شائع يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لا بد هي الأخرى — وكذلك الفن — من أن يصدر عن ميثولوجيا من نوع جديد .

٨ — هيجل : ١٧٧٠ - ١٨٣١

لا شك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال . ولقد ظهر علم الجمال عنده بشهرة وأعجاب لا يئيل لها . وبعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلفه من مؤلفات عدة في هذا الموضوع وتنضّب دراسة الجمال على الفن كيدان خصب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه « علم الجمال » سوى تحقيق لفكرته عن المطلق ، وإذن فلسفة الفن عنده تعتبر حلقة في مذهبه الفلسفي العام ، مثلها كمثل الدين والتاريخ . فالروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا ، إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية ، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين .

الجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة . إذ أن مضمون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات . ولا بد من أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني ، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع . ولكي يتم هذا التحويل أو التشكيل يتعين أن يكون المضمون قابلاً لأن يظهر في صورة موضوع . فكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى في قالب فنية . وإذن فالفن في مذهب هيجل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو

صورة ، وتشكيل هذه المادة على مثال لها . . . وبالقدر الذي تنفصوت فيه مهونة . ومطبوعة المادة تترتب ، القنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويقول هيغل إنه إذا بلغ الفن غايته القصوى ، فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه . وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بصفات الروح والأفكار الإنسانية الأشد عمقا . . . وفي مجال الفن تتجلى الحقيقة أي المطلق الجمالي عن طريق الوسيط الجسي وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال في أعمال النحت أو العمارة أو ألحان الموسيقى . في الصورة الخيالية الشعرية .

وقد يتمدر أن نلبس حقيقة الجمال في أدنى صور الطبيعة الجامدة مثل : كتلة الحديد ، وكذلك لا يمكن أن نستشف الجمال في الوجودات الطبيعية ذات النظم المرتبة مثل الشمس والكواكب . ولعل الجمال يبدو أكثر وضوحاً في النبات ، ففي النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء والشكل ، الأمر الذي يندم وجوده في الجمادات . وكما أرتقنا درجة في سلم الوجودات : من الجماد إلى النبات ثم الحيوان فالإنسان ، فكما بدا الجمال أي المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً .

ولعل الإنسان يدع ويخلق من عنده أشكالاً وصوراً للجمال أكثر اكتمالاً مما يجد في العالم المحيط به ؛ لأن التعبير عن الجمال يصمم بتساميه من الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليداً أو محاكاة للطبيعة . كما يرى أملاطون . بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للوحة حقيقة .

ويتفق هيجل مع أرسطو في أجهزائه بها للفن من وظيفة: تطهيرية أخلاقية.
فهو ينقّي العواطف بواسطة الملات ويطهرها .

على أن الفنان لا يستمد من عملة الفن أن يكون ذا غاية تقنية ، كأن
يستخدم الفن - كأداة للتعليم أو - للوعظ الديني ، أو الكنى يحقق ثروة أو مجدا
أو شهرة أو في سبيل الحفاوة بتقدير عاية الفؤم أو الفوز بمراتب الشرف
والجوائز ، بل يتحدد مفهوم الإلتزام الفني الخالص بمقدار ما يكشفه لنا
الفنان من الحقيقة الجمالية ، في الضرورة الحسية التي يبدعها والتي تنطوي على
قيمة فنية خالصة وتحتفي بتقديرنا لجهاذا لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا عن القيمة الفريدة للعمل
الفني وحدرده إذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل المبنون إلى نوعين : الفني الموضوعي : كالعارة والنحت
والتصوير ، والفن الذاتي : كالوسعي والشعر . ففي العارة تجد التمايز بين
الفكرة وصورتها لفظ المواد الطبيعية . ويمكن أن نصف العارة بأنها فن
رمزي يدل على انفكرة ولا يعبر عنها تعبيرا مباشرا ، فالهرم والمعبد
والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز
إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض فالعارة تترجم عن القوة الراضة واللاتمائية
الدائمة ، لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها ، بينما نجو في النحت
تقاربا بين العمورة والفكرة إلى حد ما ، على اعتبار أنه ضرب من ضروب
التعبير ، يتمثل في تنخ ووج في مادة غليظة كالحجر والرخام والطين
والمعدن ، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تبدو لنا
في مجال الحياة والحركة وفي عتوانها الباطني ، بينما يستخدم فن التصوير

مواداً أكثر لطافة ويقتصر على رسم سطح الجسم ، ويوحى بالعقد عن طريق السطح ، ولكنه لا يعبر إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة . أما في الموسيقى فأننا نبلغ الفن الذاتي من حيث أنها تترجم أنفعالات النفس وألوانها مستخدمة الصوت ، في ذلك وليكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحتمل تأويلات عدة بينما في الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال لأن الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ ، ومطالع الفكر ، فينبى ويبحث ويصور ويعنى ويروى . فهو مجمع للفنون . وهو من ثم الفن الكامل . وكأن الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث . واللون القامى الشعرى محدود ناقص إذ يتناول العالم غير المنظور أى النفس الإنسانية بينما يعد الشعر الدرامى (المأسوى) أكمل أنواع الشعر إذ أنه يجمع بين العالمين الباطن والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة وتمدناً ...

وتلك عمل فنى جانبان : المضمون الروحى ثم المظهر المادى أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب ، وفى أعمال الفن الرمزى (١) يطفى التجسيم

(١) يفسر هيجل تنافح العصور الفنية تبعاً لفكرته عن التطور الزمنى . فيقسم الفن إلى ثلاثة انماط (الفن الرمزى والفن الكلاسيكى والفن الرومانطى) ظهرت فى ثلاثة عصور (العصر الشرقى القديم — العصر الاغريقى — العصر الحديث)

١ — الفن الرمزى : ويمثل فى الفن الشرقى القديم . ويستخدم التشبيه والرموز ويطلب استخدام اسلوب التأويل . ولا يعنى كثيراً بالصورة الخارجية ويتميز بالضحامة وعدم الاتزان .

المادى ، أما الفن الرومانطيقى ، فانه يغلب على أعماله الطابع الروحى ،
ويتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين : الروحى والمادى فى منجزاته

ويلاحظ أنه فى أعمال الفن الرمزى يقف الزهن الإنسانى عاجزاً عن
التعبير الكامل عن المضمون الروحى خلال محاولته جاهداً أن يترجم عنه عن
طريق التجسيم المادى ، ولهذا فهو يكتفى بأن يوحى بهذا المضمون عن طريق
الرمز ، كما نجد فى شعر الأساطير أو فى الشعر الوصفى حيث لا نعثر إلا على
إشارات مبشرة إلى هذا المضمون ، ولا نكاد نلمس تعبيراً صادقا عنه .

أما فى الفن الكلاسيكى — الذى كان محط إعجاب هيجل وكان يرى أنه
صورة للفن كما ينبغي أن يكون — فاننا نجد توازناً منسجماً بين المضمون
والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه ، كما هو الحال
فى فن التمثيل اليونانى وفى فن العمارة ، على الرغم من وجود تيارات رمزية
ودرومانطيقية ثانوية .

٢ - الفن الكلاسيكى : ويشتمل فى الفن اليونانى القديم حيث تتطابق
الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن . أى أنه يتم بإبراز الحقيقة الجمالية
فى الصورة الظاهرة أو فى الجمال المحسوس .

٣ - الفن الرومانطيقى : ويتمثل فى الكنيسة ، حيث يرتفع الفن من العالم
المنظور إلى العالم الممقول ليحبر عن الجمال المعنوى أو عن اللامتناهى المدرك
من الباطن . والفن هنا مثله مثل الدين يؤدى كل منها إلى الفلسفة ، وهى
جميعا تعبر عن روح لامتناه أى من المطلق ولكن بينما نجد الدين والدين وليدا
ال عاطفة والخيالة ، نجد الفلسفة تحقق عقليا ما يرمزان إليه . إذ الفلسفة
تحول الصور الفنية والأخلاقية والمعانى الدينية إلى مقولات عقلية .

وفي الفن الرومانطيقى يغلب العنصر الرومانى، فيبدو قصور الأشكال والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته، مثل الفروضية وما تنطوى عليه من حب وإخلاص وشرف، وتضحية من أجل الغيبى، وغير ذلك من موضوعات لا نجد لها في الشعر الكلاسيكى ولا سيما عند هوميروس، فالفن الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح في وقارها وهندوتها وسكينتها، ويخلو بها ذات الطابع الكلاسيكى فيصطب - بل في إلهاماتها وصرايعها المداخلى، والآملها وانتصاراتها الحاسمة، وفي ياراز عنصر المأساة من مريض وموت، وعذاب وصلب المسيح، وفي انتصارات الايمان ومعاناة القديسين. ولقد أثبت هيجل أن العمارة ذات الطراز القوطى تعتبر من الأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية.

ويطلق هيجل أسلوب الجمثل على الفن - باعتبار أن قضية الفن هي القضية المناقضة للدين. وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الجميلة كشفت عنه مؤلفاته في علم الجمال. وقد استطاع هيجل أن يدخل فاسفة الجمال والفن في نطاق فاسفته الجدلية. ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن - ولعلم الجمال هي - في دفاعه عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالى، ولقد أشار إلى موقفه هذا في كتابه « في الاستطيقا » حيث يقول: « إن الفكرة هي أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية » إذ أردنا أن نحدد مبحثاً خاصاً بالتذوق الجمالى، ذلك لأن الفن في حقيقة أمره تأمل عقلى، وينحصر دور المحسوس أو الصور التى تخضع لإحساسنا، في أنها تبرز فكرة كامنة، هي موضوع هذا التأمل، وهي أساس التقدير الجمالى.

وأخيراً فإن الفضيل الأكبر في ظهور علم الجمال بصورة جديدة ، إنما يعزى إلى هيجل ، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذي أسماه علم الجمال الصوري Formal Aesthetics ويعد هربارت الفيلسوف الذي تنسب إليه المدفعة القوية في مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

٩ — شوبنهور : ١٧٨٨ — ١٨٦٠

يمر هنر شوبنهور — وهو من تلاميذ كانت — لموقفه الجمالي في كتابه المسمى «مذهب الفنون الجميلة» حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان . ويلاحظ من قاحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهبه الفلسفي العام ، الذي يقرر أن العالم إرادة وتمثل ، والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف ، إذ يشاركه في عبقريته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقي ، فكأن أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقي من خلال صور عقليه ، نجد أن الفنان أيضاً يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية . والغاية من الفن عند (شوبنهور) هي الوصول إلى نوع من الفناء التام أو اللبقة الشاملة التي تتحقق إرادة الفنان عن طريقها ، من خلال إبداعه الفني .

ويضع شوبنهور الموسيقى في قمة الفنون جميعاً ، وهو يربط للفنون الجميلة بادئاً من فن العمارة فالنحت فالرسم ثم شعر المأساة وينتهي إلى اعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعاً وأسمىها ، فالعالم في نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ، بوصفها إرادة نقية تحقق تمثيلها ووجودها في العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الإرادة وتمثل الموجودات .

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهور بميتافيزيقاه المنالية.

النظرية الماركسية في عام الجهال (١)

تفرع هذه النظرية عن الموقف الماركسي العام المفسر للتطور التاريخي ، وهذا فان أصحاب المادية الجدلية — أي الماركسيين اللينينيين — يرون أن تاريخ الاستطيقا هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية (٢) ، هذا الصراع الذي يعكس الصراع العنيف بين الطبقات التقدمية والطبقات الرجعية في كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعي في سائر المجتمعات الإنسانية .

وهم يرون أن أصول هذا العلم إنما ترجع إلى ٥٠٠ سنة تقريباً أي إلى عصر مجتمع الرقيق في بابل ومصر القديمة والهند والصين ، وكذلك في اليونان القديمة ولاسيا في آثار هرقليلس وديقريطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم ، وكذلك في روما القديمة فيما خلقه كل من لوكريتيوس وهوراس وغيرهما من أعمال . وفي القرون الوسطى تقابلنا مواقف إلكليس وأوغسطين وتوما الأكويني وغيرهما ممن تسكوا بنظرية الجهال الإلهي .

ولم تلبث أن ظهرت — عند بترارك وليونارد دافنشي وبرونو وغيرهم في عصر النهضة — تيارات إنسانية وواقعية معارضة لتراث القرون الوسطى الفاسدة .

(١) كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) لينين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) .

(٢) ترى المثالية أن الظواهر الجمالية ذات طبيعة روحية أولية *apriori* بينما يبحث الماديون عن الأساس الموضوعي للظواهر الجمالية في الطبيعة وفي حياة الإنسان ، وقد أخفقت المادية الميتافيزيقية في تأسيس علم الجمال ، وذلك لتزعتها التأميلية الواضحة ، ولكن بعد ظهور الماركسية أمكن قيام هذا العلم بفضله اكتشاف قوانين التطور التاريخي وتطبيق قوانين المادية الجدلية في مجال المعرفة ، كما يقول الماركسيون .

وفي عصر الإنارة تعددى أمثال ادموند بورك وهو جارت ولستنج
وهردر وغيرهم ، وكذلك من قفى على آثارهم مثل شيلر وجوته - تصدى
دولاء جميعاً لأفكار فلسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية . وأكدوا أن
الفنون جميعاً ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطاً وثيقاً .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الاستطيقا
والتي اصطنعها كل من كانت وشانج وهيغل ، وقد أدت بأصحابها إلى
الوقوع فى تناقضات لزم بالضرورة من موقفهم المثالى . غير أن نخبة من
المفكرين الاشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكى ونشير نشفسكى استطاعوا
شجب هذه المتناقضات فى معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية . وكان هذا
إبذانا بميلاد استطيقا ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعى ، وركائز
الإيديولوجية الشعبية المعارضة لزعمة الفن للفن ، وبلاحظ من ناحية أخرى
أن هذه الاستطيقا التقدمية قد أرست الدائم النظرية للمنهج الذى
للاوقعية النقدية .

وقد حدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : إنه العلم الذى يدرس تمثل
أرفهم الانسان الجبال للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة ، وهذه الدراسة
تنصب بصفة خاصة على فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الاجتماعى وقوانينه
والدور الاجتماعى المتغير الذى يؤديه الفن فى المجتمع باعتباره صورة خاصة
من صور تمثل الانسان وفهمه للعالم .

وعلى هذا فإن مجال الاستطيقا الماركسية إنما يتمحدد بالنظر إلى أهدافها
التي أسرنا إليها ، وتتناخص فى تمثل الانسان الجبال للعالم المحيط به .
وتنحصر دراساتها فى موضوعات ثلاث مترابطة وهى :

- ١ — دراسة العنصر الجمالى فى الحقيقة الموضوعية .
- ٢ — دراسة طبيعة الجبال الذاتى (أى جبال الشعور) .
- ٣ — مبحث خاص بالفنون التى تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وأبعادهما فى مظهرهما المادوس .

ومختلف الموقف الماركسى اللينينى عن الموقفين التالى والمادى الميتافيزيقيين فى أنه يؤكد بأن الأساس الموضوعى لإدراكنا لظواهر الجمال فى العالم المحيط بنا . هو النشاط الإخلاق والعمل المادى للإنسان . وفى خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للإنسان ، وقواه الخلاقية - التى تستهدف تغيير الطبيعة والمجتمع - تنمو وتتطور فى انسجام شامل وفى حرية تامة .
ويتضمن الأحكام الجمالية عند الماركسين عدة مقولات جمالية أهمها :
الجميل والقيح ، والنبل والوضيع ، والتراجيدى والكوميدي ،
والبطولى والمادى الموانر (Vulgar) .

وتقابلنا هذه المقولات خلال إدراكنا الجمالى للعالم فى جميع مجالات الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية ، أى فى نشاط الإنسان الانبساطى والاجتماعى والسياسى والثقافى ، وفى نظراته للطبيعة ، وفى جميع نواحي حياتنا اليومية .

أما الوجه الذاتى للجمال أى المشاهد الجمالية وأذواقنا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمال ، فإن الاستطيقا الماركسية تعتبرها مجرد انعكاسات صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية .

فتنحن نشعر بالمتعة والحياة إزاء ظواهر الإبداع الانسانى ، وتقدير صراع الإنسان من أجل نصرته الأهداف النبيلة التى تحقق حرية البشر

وسعادتهم ونعجب به ، كما نشعر بالاشمئزاز والتقزز تجاه ما هو قبيح ووضيع من الظروف التي تحيط بالإنسان ، مثل أساليب الاضطهاد والقمع والظلم للطبقة العاملة .

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والآبداع الفني ، جزءاً هاماً منها بل هي القسم الأكثر أهمية بها ، فهو مجال العمل الابداعي الذي يصدر يصدر وفقاً لقوانين الجمال والشعور الفني والتأمل الفكري . وإذن فالنظرية الماركسية ترى في الفن ضوئاً خاصاً من صور فهم الإنسان للعالم ، وهي تدرس المبادئ العامة لموقف الإنسان الجمالي إزاء الحقيقة الواقعية ، وهي علم أيديولوجي مثلها في ذلك مثل الفلسفة . فهي تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالي ، وبين الوجود الاجتماعي والحياة الإنسانية على وجه العلوم . وتستخدم الاستطيقا الماركسية المنهج المادي لكي تكشف عن طبيعة هذه العلاقات . وتبحث بأسلوب علمي الأوجه المختلفة للفنون ، وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الابداع الفني ، وصلة الفنون بالمشور الأخرى للوجدان الاجتماعي ، ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى ازديادها بجماهير الشعب وبمخيماته الواقعية ، والقوانين التاريخية التي تحكم تطور الفنون ، ومميزات وخصائص الصور الفنية ، والعلاقة بين الشكل والمضمون في الفن ، والمنهج الفني والأساليب والطرز الفنية .

وقداسة هذه الموضوعات التي تتم في إطار المبادئ الأساسية للواقعية الاشتراكية والدور الاجتماعي المتغير الذي تلعبه في بناء المجتمع الشيوعي المقبل . ولهذا فإن المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية اللينيه هي التحليل العلمي العميق والتقييم الموضوعي للعمليات الجمالية في عصرنا لتكون

أساساً لتربية مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكي تسهم في إعداد الفرد الشامل للمرحلة الشيوعية .

وهكذا نرى إلى أى حد تربط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادئ الأساسية للمادة التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعى .

الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال

لقد أتضح لنا من خلال العرض التاريخى السابق أنطور مباحث فلسفة الجمال ، كيف أن جميع الجهود المعاصرة في هذا المجال تتجه نحو إقامة علم خاص لدراسة الظواهر الجمالية تمشياً مع الزعة العلمية المعاصرة التى تتجه تدريجياً إلى بنى النظرة أوضاعية المخلصه من التأمل الفلسفى فى تبايرها لظواهر الكون أو الإنسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولا سيما فى مجال الدراسات الانسانية ، وبصفة خاصة فى ميدان الدراسات الجمالية ، ولهذا فإن أى محاولة لإقامة علم تجريبى للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكبرية لن تبلغ أهدافها المتوخاة ، إذا غفلت مباحث فلسفة الجمال ، ذلك أن ظاهرة الجمال إنما تستند أصلاً إلى الذوق ، وهو ذو طابع فردى يحث ، بقطع النظر عن السياق البيولوجى أو الاجتماعى أو الإقتصادى أو التاريخى العام ، فإن أسنداداً إلى هذه الاطارات مجتمعة أو منفردة لن يعيح لنا أن نتمكن من رصد الأذواق والمواجد فى اختلافاتها الفردية ذات الثراء العريض والقى تشكل فى الحقيقة الأساس الراسخ لأى تقدير جمالى ، وسيكون قصارى ما نصل إليه - إذا أغفلنا هذه الفرق - رمزاً رقمياً يعطينا صورة مبسرة

لكم الإعجابى الذى يعتبر - فى نظر التجريبيين - مؤشراً على القطاع الذهبى وهو ليس - فى حقيقة الأمر - سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويقفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية ، غير أننا قد نستفيد شيئاً من رصدنا لكم الإعجابى فى ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية كما سنرى فيما بعد

وربما أحتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالى إنما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الإدعاء ، فإن علم الجمال سيمصبح علماً طبيعياً وصفيّاً تقريبياً ، يرفض مبدأ التقييم لأى ظاهرة جمالية ، وسيكون معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحداً بعينه عند جميع الأفراد ، منها أختلفت أذواقهم وتذائهم وأجنادهم وأزمانهم ، مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية - ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعاً على ضجالة هذا التخاذل بل وأستحالته ، ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافاً جوهرياً فى الحكم على ظاهرة جمالية واحدة ، فيعتقد أحدهما بالجمال بينما يسميها الآخر بالقبح

ولا يعنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للمتروكين - إنتفاء الجانب الموضوعى تماماً من عملية التقدير الجمالى ، وإلا أصبح هذا التقدير موقفاً سيكولوجياً محضاً ، وتحولت فلسفة الجمال إلى فرع لعلم النفس

وسنرى بعد تحليلنا لعمالية التقدير الجمالى كيف أن الترية الجمالية تعدل كعامل له أهمية لصقل الذوق ، فيظهر نوع من التقارب الإعجابى حول

مبات معينة ، في كل بيئة بعينها أو لدى شعب معين وفي زمان معين وفي ظل حضارة ذات طابع معين ، ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأي الذي نسوقه ، والذي يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذي يقضي على تشتت الغير ملتئم والتباين الصارخ بين الأذواق والمواعد الفردية ، إلا في حالات ظهروا موجات وتيارات فنية جديدة ، تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذريا ، وحينئذ يحدث التناقض والصدام الذي نعرفه بين أصحاب الجديد والتقليديين المحافظين ، الذين يعمدون بالقضاء على النزعات والبدع الجديدة ، ولا تلبث الموجه الجديدة أن تأخذ طريقها إلى الاستقرار والقبول ، وحينئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى تشتت الصارخ وينتهي الصراع .

وعلى هذا فإن الترابط الواضح بين الظرفين الذاتية والموضوعية يصعد أحكامنا القيمة الجمالية ، إنا يقطع بطريقة حاسمة بعدم إمكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماما بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما يمتلئ بالصلة بين علم الأخلاق وفلسفة الأخلاق .

وأحتجاج البعض بأن تكثر علم الجمال التجريبي في مباحثه ، إنما يرجع في الحقيقة إلى عدم وجود علم للفن - إدماء ليس له سند واقعي أو منطقي . ذلك أن النقد الموجه إلى علم الجمال التجريبي هو بعينه النقد الذي يوجه إلى أي محاولة لتأسيس علم للفن ، وقاية ما يصل إليه هذا الاتجاه هو إبراز أهمية ودور تكنولوجيا الفن في تصميم وأنجاز الآثار الفنية ، ثم التزام أصحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقرير والتسجيل لا غير ، وذلك كما حدث - في مجال الدراسات الأخلاقية - بالنسبة لعلم الوقائع الأخلاقية . ولعلنا نلاحظ أيضا ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجي وعلم النفس

السلوكي في تشخيص ورصد الحالات النسبة ذات التوتر الكيفي —
كنتيجة لاستبعاد علماء النفس لمنهج الاستبطان ، وأستخدامهم لأسلوب
القياس الكمي — أتجه الباحثون في هذا المجال إلى إستخدام الطريقتين
التجريبية والاستبطانية في منهج البحث السيكولوجي ، ولا سيما في
مبادئ التحليل النفسي . وكذلك لم يستطع علماء الإجتماع أن يستمروا
في الإغراق في نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للجهاز
الإنسانية وقد تكشف هذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيو مترى
عند مورينو وجرفتش وغيرهما . لقد أتضحت هذه قل ذلك — عند أمين
دوركيم رائد علم الإجتماع المعاصر ، حينما ألح على ضرورة أستناد علم
الإجتماع إلى الفلسفة في كثير من قضاياها ولا سيما المتعلقة بها بعلم
الإجتماع المعرفي .

وهذه الشواهد جميعا تؤيد ما ذهبنا إليه من أستحالة قيام علم للجمال
لا يستند إلى إطار فلسفي واضح المعالم .



وقد أختلفت مواقف الجاهليين المعاصرين في تفسيرهم لظاهرة الجمال ؛
ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر في اتجاهين كبيرين :-

أولا - أتجاه نظري ميتافيزيقي . ويمثله كل من فكتور كوزان ولا منيه
وجيريل شياي وإين سوزيو وتولستوى ورسكن وكروتشى . وأصحاب
هذه المدرسة على أختلاف منازعهم الفلسفية ، يستندون إلى أفكار تأملية
مصيغة متعالية عن التجربة الحسية - في تفسيرهم للجمال الموضوعي ، هذا

الجمال الذي يثبت — حسب رأيهم — في وحدات الجمال بالمحسوس . أى أنهم يجعلون للجمال مصدراً يعلوه على الواقع الحسى ويجارزه .

فترى كروتشى (١) — من أنباع هذه المدرسة — يعتبر علم الجمال لغة مامة أو علماً للتعبير والدلالة ، ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية — وهى إحدى مراحل صعود الروح العالمية — نجده يصفها بأنها تمثل تجسد الروح فى الموجود المفرد . وهو يقابل باعتباره إدراكاً حسيماً مباشراً للجزئى أو للفرع تجسد فى الصور الحسية — وبين الاستدلال المنطقى كعملية عقلية تعرف عن طريقها ما هو عام .

أما رسكن (٢) فهو يرى أن الشعور الجمالى غريزتى فى الإنسان أى أنه سابق على التجربة ، ويصدر الفن عن غريزة التقليد ، وعن رغبة الفرد فى تجسيم شىء ما أو وصفه ؟ ولكن الأساس الموضوعى للفن هو الجمال الإلهى المشاهد فى الطبيعة . والذى يعد نقياً يبدعه إله فى مخلوقاته . فالن إن يكامل إنما ينقل عن جمال الطبيعة الإلهى ، ومن ثم فهو يدفع الإنسان إلى التسامى أخلاقياً ، ولهذا فالن عند رسكن دوره المعال فى التربية الأخلاقية .

ويعتبر تولستوى (٣) الفن شرطاً جوهرياً للحياة الإنسانية ، ويعرفه بأنه نشاط إنسانى يستخدمه الأفراد فى نقل مشاعرهم من الواحد إلى الآخر ، ولهذا فإن الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم فى

Benadetto Croce 1866 - 1952

John Ruskin 1819 - 1900

Lev Nikolayevich Tolstoy 1828 - 1910

(١)

(٢)

(٣)

تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فيتمين أن يكون هذا الانتاج الفنى مقبولا ومفهوما لديهم .

ونجد نيتشه (١) يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويمتنق الوضعية الشكية التي يرجع فيها كل شىء إلى حرية العقل ، ولهذا فهو يعيد البناء من جديد لإظهار القيم التي نحتاج إليها في حياتنا . لكي تدوم هذه الحياة وتقوى وتشتد ، والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التي تسهم في هذا النشاط الحيوى .

وأخيرا نجد جورج سنتيانا (٢) يشير إلى أن « الجميل » هو في حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .

ثانيا - اتجاه تجريبي : أما الاتجاه التجريبي في دراسة الظاهرة الجمالية (ونضيف إليه الاتجاهين الوضعى والعلمى) فيمثلُه فختر (٣) الذي يعد رائدا لهذا الاتجاه في علم الجمال ، وهو يستخدم الاستقراء في الكشف عن الجمال الموضوعى بادئا من الواقع المحسوس ، لكي يتوصل إلى تعيين القطاع الذهني في وحدات الجمال المحسوس ، وفي سنيل ذلك قام فختر بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدة جداول إحصائية وبيانية ولكنه لم يحرز تقدما ملحوظا في هذا الاتجاه .

Friedrich Nietzsche 1844 - 1900

(١)

George Santayana 1863 - 1952

(٢)

Gustav Theodor Fechner 1801 - 1887

(٣)

وجاء أتباع من مدرسة فيختر ورابطوا بين علم الجمال والبيولوجيا اقتداء
بأميل دور كيم الذى ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضا
تيار علم الجمال الفزيولوجى هند جرانت الن^(١) ، وعام الجمال النفسى هند
فونيت^(٢) ، والنظرة الجمالية الاجتماعية ذات الطابع الجدى عند هربرت
سبنسر^(٣) .

وقد حاول تين^(٤) تأسيس علم جمال تاريخى ، بتحديد الخصائص
الموضوعية الثابتة لظواهرات الجمال ، والكشف عن قوانينها . فأشار إلى أن
تحت عناصر ثلاث يعاثر بها الجمال وهى البيئة والزمان والجنس .

وقد أهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعد دراساته إلى
أنجزها فى القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالى عند مدرسة دور
كيم وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعاً لعلم الاجتماع . وقد أسهم
شارل لالو^(٥) الذى أشيرنا إليه - بمجهود كبير فى أرساء دعائم هذا العلم ،
وبذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال
التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الاجتماعية ، فتعرض لوظائفه

Grant Allen (١)

Wundt (٢)

Herbert Spencer (٣)

Hippolyte Taine (1828 - 1893) (٤)

(٥) شارل لالو Charles Lalo يلاحظ أن شارل لالو قد غلبت عليه نزعة
التفسير الاجتماعى للجمال وكان قد تأثر بهيجل فى بادى الامر . ويبدو =

الاجتماعية والدور الذى يلعبه فى الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، وأهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته . وخصائص الابداع الفنى وأسلوب التعبير الفنى ، فتنظر إلى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع ، وأن الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فإن الذوق الجمالى للآثار الفنية لا يمكن - فى نظرهم - أن يكون أساسا للحكم الجمالى إذا كان فرديا بحتا لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .



وبلاحظ على وجه العموم ، أن الدراسات الجمالية المتأخرة ، ولا سيما تلك التى صدرت منذ أوائل الربع الثانى للقرن العشرين إلى الآن - تتميز باستيعابها لمعظم الاتجاهات والتيارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجهودات نخبة ممتازة من المؤلفين من مثال فالتان فلدمارن ، وهنرى فورسيلون مؤلف كتاب « حياة المصور » ، ورينولد باييه صاحب كتاب « أستطيقا اللطف » ، ودنيس هويسمان مؤلف كتاب « علم الجمال » وجاريت وهربرت ريد وكولنجوود .

على أن انين سوربو ^(١) أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوربو

== أنه قد تخلى أخيرا عن هذين الاتجاهين . المثالى والاجتماعى . وغلبت عليه أجبر نزعة صوفية فى تفسيره للجمال .

الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذى أفضى به إلى أن يتوقع تحول علم الجمال فى المستقبل إلى نظرية فلسفية فى المعرفة ، فـ « ويرى أن الفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى تصيدته أو الرسام إلى لوحته المبدعة . »

ومن أهم كتبه كتابى « الصلة بين الفنون الجميلة » و « مستقبل علم الجمال » .

علم الجمال التطبيقي

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع المبادئ التطبيقية . وتدخل إلى حد ما فى فروع الفنون العملية ، وقد كان التقسيم المتبع للفنون إلى : فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون ، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة إلى المنفعة العملية ، أما الطائفة الثانية فهى تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية .

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد اتجهت إلى التجويد الفنى ، ويبدل منتجها جهداً كبيراً لكى تبرز أعمالهم الفنية وقد هلتها مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية النفعية .

وعلى هذا فأننا نستطيع القول بأن الأداء الفنى فى مجـال الفنون التطبيقية هو الذى يحدد صاتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية ، فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة ، إلا أننا مع هذا - لا نقيم حداً فاصلاً بين ما هو فن خالص وما هو

فن نقي ، ذلك أن ثمة تداخلاً بين هاتين الطائفتين من الفنون ، ولهذا ونحن نكتفي بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفني في فنون الطائفة الثانية العملية .

ونخرج من هذا إلى ضرورة التسليم بتأسيس علم جمال تطبيقي ، وقد تكون هذه أول إشارة إلى هذه الدراسة الجديدة في مؤلفات علم الجمال .

وسنحاول - في أبحاث تالية - أن نحدد بالتفصيل منهج البحث في هذا العلم ، ومبادئه ومقولاته . ونكتفي بالتعريف به في إيجاز على هذه الصفحات المحددة ، فتذكر أنه ينصب على دراسة أسلوب الأداء الفني في الفنون التطبيقية العملية . والذي يتخذ طابعاً أوسعاً جمالية يمكن رصدها من طريق الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الاستقراء في الكشف عن اتجاهات الدوق العام بالنسبة لإنتاج فني تطبيقي معين ، ونمت بحث طريف يجري الآن في قسم الدراسات العليا بجامعة الإسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الإعجابي لأذواق مستهلكي الأقمشة ، ذلك بالتعريف على الألوان والخطوط والرسوم التي يفضلها المستهلكون حسب بيتانهم وأوساطهم ، ثم العمل على اخضاع معدل الإنتاج لمعدلات الاستهلاك التي يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث في هذا الموضوع أسلوب البحث الميداني ، ولا سيما الاستبيان والرسوم البيانية والابضاحية والأساليب الإحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الأبحاث في مجال الصناعات الأخرى مثل

صناعة السيارات والأزياء وتقليف السلع والعطور وغيرها ، بحيث يمكن القول بإمكان قيام علم جمال للصناعة على نسق علم النفس الصناعي وعلم الاجتماع الصناعي ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجبال التطبيقى .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل في مجال الفن المعاصر - وسنورد في هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع - ويمكن أيضا تطبيقها في فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من الداخل (الديكور) وكذلك في فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التي يغلب عليها طابع الأداء الفنى الجمالى .



ونحن نأمل أن تتسع المكتبة العربية لاستقبال مؤلفات جديدة في هذه الموضوعات فهي - على ضخامة إنتاجها المعاصر - لم تحظ إلا بالنزر اليسير من هذه الدراسات البكر ، مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من روائع في مختلف الفنون ، الأمر الذى يتطلب مزيدا من الجهد الخلاق لتحديد معالم الأطوار المذهبة لفلسفة في التدقيق والابداع الفنى ، يتيح لنا إلقاء نظرة تكاملية على الفن العربى المعاصر فى مختلف أوجه نشاطه .

الفصل الثاني

معنى التقدير الجمالى .

تكلمنا في المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن ثمت هلمبا مستقلا للدراسات الجمالية ظهر وأستقرت مناهجه في العصر الحديث ونريد الآن أن نبحث في حقيقة الظاهرة الجمالية ، وما يترابط بها من أحكام ونحن نعرف أن الحكم الجمالى هو حكم قيمى مناطه عملية التقييم للآثار الفنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يضعين علينا أن نفهم أولا المراد من لفظ « القيمة » . ولما كانت هناك قيمتان أخريان هما الحق والخير ، فإنه يضعين أن ندرس القيمة الجمالية في علاقتها مع قيمتي الحق والخير .

لنبداً أولاً بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال في موضع آخر .

معنى التقدير الجمالى :

حينما بدأ الإنسان حياته على سطح هذه الأرض ، كان يصارع الطبيعة فيقلب عليها نارة وتتقلب هي عليه أطواراً أخرى ، وكان يتجه أيضاً بفرائزه وبغفله إلى مطلب أساسى وهو إشباع حاجاته الضرورية ولا سيما المأكل والمشرب ، فالغذاء ضرورى لحفظ حياته وللبقاء بنوعه . وكان هذا الانسان الأول يعيش على حرفة الجمع والإلتقاط إذ كانت الطبيعة تنلى اليه طواعيه بأكملها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل بأى مجهود

بشرى لتكييف هذا الانتاج وتحديد كنهه كنهياً أو كماً أو زمناً أو كما نعهد في أساليب الانتاج الزراعى المعروفة . وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسه وتدير المسكن والملبس وما إلى ذلك .

وعلى هذا فلم تكن لدوى الإنسان الأول حاجة أو ميل طبيعى يدفعه إلى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل . منذ كانت غايته الأولى الانتفاع العملى من هذه الظاهرات فحسب... وحينما وصل الإنسان إلى مرحلة تالية بعد اشباع حاجاته الفردية ، شعر بحاجة ملحة إلى التفسير ، ذلك لأن هذا التفسير ضرورى جداً لإستكمال شروط التكيف مع البيئة . والإنسان الأول كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع في تصوراته عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا أن النظام الذى تصوره الإنسان الأول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة ، ولكنه كان - على أية حال - صورة صالحة لأن يتصرف الإنسان ويسلك بحسبها وقد خضعت هذه الصورة للتعديل والتغيير تدريجياً حسب تجارب الإنسان التى أضافت بدورها حصيلة جديدة من الصور وعملت على تصحيح الأخطاء بالتدريج . هذا الاتجاه إلى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للظواهر - يكون أساساً للسلوك الإنسانى - هو الذى مهد لظهور العلم وما يشبه العلم وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدماً ويتبلور بالتدريج إلى أن تظهر العلوم الطبيعية وكذلك فإن اتجاه الإنسان إلى ذاته ليفسر وقائع الشعور ، هذا الاتجاه سيكون من نتائجه أن تظهر علوم الإنسان كالأخلاق والفن والاجتماع والاقتصاد وعلم النفس وغير ذلك .

وإذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل التفسير

الفني فان ذلك لم يكن راجعاً إلى تأخر مرحلة الاستمتاع الفني عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمنياً ، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة منها على الأخرى ، فقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أي غاية تفعية مادية ، وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من هذا « الشعور الخالص » الذي لا يرتبط بأي غاية تفعية .

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال في الطبيعة ، والاستمتاع به ، والتعبير عنه . فهذه ثلاث مراحل نفسية متمايزة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير) .

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنف فيتأثر الرذاذ في جميع الاتجاهات مختلطاً بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حينئذ ألوان طيف متألله ويحتضن كل هذا إطار أخضر جميل من عابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وأنتثر فوق أديمها قطعان الماشية وتخللها زهور جميلة الألوان ، حينما يقع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقاً بأنه منظر جميل (١) وللشعور بالجمال في هذه اللحظة أسباب عديدة ستكون موضوع دراستنا في فصول مقبلة . والذي يهمنا في هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأولي بالجمال والحكم بأن ثمة ظاهرة جميلة ، التمييز بين هذا كله وبين الاستمتاع بالظاهرة الجمالية .

(١) ولو أن الكثيرين من فلاسفة الجبال يقصرون الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية ويستبعدون مظاهر الجبال في الطبيعة . وبعضهم يعتبرها جمالاً ثانوياً (راجع ول ديورانت مباحث الفلسفة ص ١ ض ٢٩٢ .

الاستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتي في مرحلة زمنية تالية بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقي ، ولهذا فإننا حينما نتكلم عن تنالي الشعور والاستمتاع زمانيا فإننا نترجم التنالي المنطقي بأسلوب زمني ، وقد نتجاوز فيه حقيقة المشكلة ، ذلك لأنه من الناحية السيكولوجية تترابط أو تتحد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع به . فالحكم الجمالي أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك مائل أمام عمل أو أثر جميل ، هذا الشعور قد يكون نوها من الوميض الخاطف الذي يتحد كما عرفنا مع الاستمتاع ولا تكاد تستبين سيكولوجيا أي تمييز أو فاصل جمالي بين الشعور بالجمال والاستمتاع به في مثل هذه الحالة . فأنت إذ تستشعر بالجمال تستمتع به في نفس الوقت ، ولكن لحظات الاستمتاع قد تطول أو تسمر طوال العمر إذا ما كنت تشهد الأثر الجميل باستمرار ، لهذا فإن لحظات الاستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النشوة . أما تقديرك للجمال فإنه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية على أنه يحدث في بعض الحالات أنك كلما زرت أو شاهدت أثرا فنيا مرة بعد الأخرى فإنك تحس في زيارة جديدة له أن معالم جديدة تتفتح أمامك فتثير في نفسك مشاعر جديدة ، ويكون الأثر بذلك قد تربط مع نفسك وداخل في أعماقها وأثر فيها ، فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير ، وهو ما يعرف بالاستغراق أو بالاندماج أو بالتوجد أي النفاذ داخل الأثر الفني ومعايشته في صميم خياله النابضة ، وربما أنتهي الأمر إلى نوع من التقمص الوجداني وهي حالة تعجسد فيها الصورة الفنية في ذات المتذوق وتسيطر عليه ، وهذه هي الغاية

القبوئى للترية العنية . وبعد الشعور بالآثر الفنى والاستمتاع به نجد مرحلة ثالثة وهى مرحلة التعبير عن الشعور الجمالى وعن الاستمتاع به وقد تم هذه المرحلة عن طريق الفناء ويقال بالفعل إن أول وسائل التعبير الفنى عن الشعور بالجمال هو الفناء . وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أو الموسيقى ، كدق الطبول والنفخ فى النفير وقد يكون أيضا بالكتابة نثراً أو شعراً .

وإذا أتقلنا إلى الفنان ، فان الذى ينتج أثرأ فنياً ، كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات وأشخاص وما شابه ذلك ، هذا الفنان يعود فليلقى بظفره على ما أنتجه من أثر فنى محاولاً أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر وبين أعمال الغير أى بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو إذن - وبعد أنتهائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى - يحاول تقييم إنتاجه الفنى بالنسبة للبيئة التى يعيش فيها سواء - كانت بيئة طبيعية أم انسانية أم فنية خاصة - ونجد أن الفنان فى هذه اللحظة المقارنة التى يقف فيها مستوحياً ما أنتجه من أثر ، نجد أنه يشعر بجمال أثره الفنى مهما كان حكم الآخرين عليه ، لأن هذا الأثر الذى أبدعه يعكس أنعكاساً لمزاجه النفسى والشخصى وتعبيراً حياً عن زمانه النفسى .

ونترك الفنان لتتجه إلى الشخص المستمتع بالآثر الفنى ، فإذا كان الفنان يرى دائماً - وبعد لحظات المقارنة - أن آثاره التى أنتجها تبلغ مبلغ الجمال ، فان المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى - إذا ما توجه الأثر الفنى بعين مقارنة فاحصة - فإذا ما تحقق من جمال الأثر

الفنى فإنه يشعر بنوع من اللذة ، وهذه ليست لذة حسية بل هي لذة معنوية وهذه اللذة أو النبطة التي تعقب التقدير الجمالي أو خال الشعور بالجمال ، هي ضرب من المكافأة المعنوية العلى التقدير الجمالي - أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق التي مكنته من أن ينفذ إلى باطن الأثر الفنى وأن يدرك نواحي الجمال فيه . وإذن فالحكم بأن هذا الأثر وأذاك جعل بصحبه مادة شعور باللذة وهذا الشعور بهذه اللذة هي بمثابة الجزاء أو المكافأة - كما ذكرنا - على نجاحنا في سبر أغوار الأثر الفنى وانكشف على مدى ثرائه ، وهي بلا شك السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع أو التذوق الفنى .

فإذا أتيج لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالي بجزرار المشاهدة لأثار الفنانين وأنتاجهم ، وكذلك لمظاهر الجمال فى الطبيعة ، فهل لنا أن نتساءل عما إذا كان فى أستطاعته هذا الشخص أن يتفهم حقيقة الجمال ويدرك ماهيته بعد أستحواذه على حصيلة كبيرة من التجارب الجمالية الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبرى فى مجال التربية الجمالية ، ولكن تربية ملكة الذوق قد لا تؤدى بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وماهيته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة .

وقد جاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ولكننا نجد أنفسنا هنا فى مجال البحث الجمالي أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمنا فى مجال الوجدان والشعور ، لا فى مجال العقل والقضايا المنطقية .

وحتى إذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب

وأن الإحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز رصد السمات الحسية الخارجية للآثار الجميلة ، فلا تكون لها أدنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فأننا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفاً تاماً ، لا اختلاف موافقةنا الحسنة ونشتتها وتباين أحاسيسنا « فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد لا يسمعها ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التمايز الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف . . الخ »

ثم لنفرض جدلاً أننا قد عرفنا الجمال تعريفاً كاملاً من الناحية المنطقية فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وماهيته بحيث يمكن لنا أن نلصق - بواسطته - متشحة الجمال العالقة بالآخر - لفظي مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أى تعريف مهما كان تاماً فإنه لن يعلم أى فرد حقيقة الجمال وماهيته ، وذلك أن الجمال فى حقيقة أمره يتصلق بالموضوع وبالشخص أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقى أو الرياضى . فإذا أنت تناولت معادلة رياضية وما تجتهدا ووصلت بصدها إلى الحل المجهول فهل ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية من أى نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أى حل المعادلة . ومعنى آخر هل الحل الذى وصلت إليه فى هذه المعادلة يخالف عن الحل الصحيح الذى وصل إليه زميل لك بصدد هذه المعادلة ؟ وهل إذا أضفت أنت رمزاً يشير إلى حالتك السيكلولوجية أثناء حلك لهذه المعادلة ، فهل تختلف نتيجتها عن النتيجة التى يتوصل إليها زميلك الآخر والذى يختلف الرمز (ص) للمعنى عن حالته

السيكولوجية عن الرمز (ص) المعبّر عن حالته ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة في الحالتين .

وهذا يعني أن المعام - السيكولوجى (ض) فى الحالة الأولى ، (ص) فى الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير فى حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يختص بالأحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أبداً أن يكون للعامل السيكولوجى أى أثر فى الوصول إلى النتائج أو الأحكام الرياضية ، فيما يختص بالظواهر الجمالية ، فإن الوضع يتغير تماماً ، فلستأ هنا بصدد حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن فى مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الارتباط بالشعور أى بحالات النفس كالفرح والحزن والألم . وإذن فتحة شعور بالجمال وثمة بحكم يستند إلى شعور الفرد أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تخليلاً أو تركيباً .

و- كما يختلف الحكم الجمالى عن الأحكام الطبيعية والرياضية ، فهو كذلك قد يختلف عن الأحكام الاخلاقية ، ولا سيما عند أتباع المدرسة العقلية ، فبينما تصدر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة ، نجد أنه يتمذر إصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية بحيث تشمل جميع الافراد ، ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر عنه الأحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطاً باستحسان المجتمع أو تقييدها . و يبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع إلى الاختلافات العديدة بين أدراك الناس وإلى تنوع اهتمامهم لتحاول إذن أن تفسر بعض الشيء (١) .

(١) ستعرض لهذا الموضوع بالتفصيل فى فصل قادم .

موتف المدرسة الاجتماعية إن هذا الحل الذي يسوقه الاجتماعيون يتضمن
محاربة تعسفية لإلغاء الفروق الفردية واعتبار الذوق حصيلة للاجتماع وليس
للأفراد ، وقد انسأقت المدرسة الاجتماعية في هذا التيار المعارض للنزعة
الفردية مع التيار الوضعي الذي ابتدعه د أوجست كونت ، في غضون
القرن التاسع عشر . وقد حسب هؤلاء المعارضون للنزعة الفردية أنهم بهذا
يحترمون الأسلوب العلمي التجريبي ، ولكن الحقيقة — كما ستري — أن
موقفهم هذا ينطوي على تنكّر ومحاكاة للروح العلمية الحقّة . وقد قطع
الوضعيون وأتباع المدرسة الاجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطاً
بعيداً في تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية ، فأجهدوا أنفسهم في
تقنين المقاييس المادية للظواهر الجمالية — لكي يتيسر إخضاع هذه الظواهر
لما تخضع له بالأعمال ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلاً يرجع بعضهم
جمال الصورة أو الرسم أو التمثال إلى مقاييس مادية ، مثل درجات التلوين
وأنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب
وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحدات
الرسم ، وأيضاً مثل الزوايا التي يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها... الخ.

وعلى العموم فإنه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين
التجريبيين يضعون في المقام الأول تأليف الألوان وإنسجامها وتعبيرها عن
ما هو مشاهد في الطبيعة مباشرة . وما تجلوا الإشارة إليه أن فريقاً من هؤلاء
أولئك متأثرين بهم ممن يرون بإمكان إصدار أحكام جمالية على غير أعمال
الفن ، أي على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لإصدار أحكام
جمالية على الأجناس الإنسانية والحيوانية فنراهم يخضعون الجسم الحي

للمقاييس مترتبة للطول والعرض والحصر والصدر والوزن ولأجزاء الجسم الأخرى . أى أنهم يكتبون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الإنسانى فقط، ثم يستخرجون متوسطات هذه المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكي تصبح مقاييس نهائية للجمال الحى .

ولهذا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعا غفلوا عن أن الانسان كائن حى مركب من نفس وجسم ، وأن هذه المقاييس التى تصفون أنفسهم فى حوضها وتطبيقها — مما بلغت درجة عالية من الدقة — فانها لن تنطبق إلا على الجسم وحده ولن تقيس سوى مظاهره البادية أمامنا ، وهى بهذا أن تنفذ إلى النفس وإلى لونها الخاص ، ذلك اللون محسوس به الفتان ويستمد منه وحيه ، فيما أبدعه من آثار فنية ، وكذلك محسوس به المتذوق المذا الأثر فيتجاوب معه بقبولها سرياً . كان هذا التجاوب راجعاً إلى الصورة نفسها كموضوع أو إلى ما تثيره الصورة فى نفس المتذوق من ذكريات تتعاقب به ، فتدخل كعامل مؤثر فى تكوين الحكم الجمالى ، ولو أنه لا نعتة عاملاً حالماً ، نقلاً رغم أن قسطاً كبيراً من الروعة والتقدير والإعجاب بالأثر الفنى قد يرجع إلى وقائع وذكريات فى حياة المشاهد المتذوق ، تثيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا . ولنضرب لذلك مثلاً خالداً ، فإنه يقال إن المشاهد للجو كنداً وهو فى حار المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة هائلة ، فإذا رجع يوماً آخر لمشاهدتها وكان على عكس حالة الأول ، حزينا متألماً فإنه يرى نفس الصورة وهى فى حال الابتئاس والحزن . والواقع أن التقدير الجمالى القائم على تداعى المعانى والذكريات وحدها لا يكون تقديرًا من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجمالى الذى يقترب من الحدس

الخالق للفنان ، إنما يتجرد صاحبه من تداعى هذه المعانى ، وانثيال
ذكرياته الخاصة بحياته دو . وسرى — بصدد الموسيقى وتذوقها —
كيف أن التذوق الحقيقى للموسيقى يكاد يخلو من تداعى الذكريات .
فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا نلبث أن تستهويننا — عند البداية —
ذكرياتنا الخاصة ، ونشعر أن ما نسمعه من نغمات إلى الحكم بالجمال على هذا اللحن ،
لما يشبه من لواعج النفس . وشجوثها . ولما ينطوى عليه من جملة
موسيقية تنسجم مع لونا النفسى . ومع هذا فإن التقدير الجمالى للحن ،
هو الذى ينصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجامه الذاتى
ويتمسك بموضوعه ، سواء كان قصيدا سيمفونيا أو موسيقى وصفية أو
رواية يعبر عنها المؤلف بالموسيقى (كما هو الحال فى الأوبرا ، إذ هى
موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى) . . . وإذن فالعامل
النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ،
هذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لأن ثمة رابطة وثيقة
بين الفنان والأثر الذى أنتجه ، بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان ولله شاهد
التذوق لهذا الأثر . وعلى هذا فمحاولات المدرسة التجريبية والاجتماعية
وكذلك مدرسة علم النفس التجريبى لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت
جميعا العنصر الفردى الذى ان يقوم بدوره أى حكم جمالى رشيد .
وإذا كان بعض من تصدرت الدراسات الفنية قد ينجحون فى وضع
مقاييس عامة لبعض الظواهر الفنية . — وهذا ما يسمى بالموقف
الاكاديمى فى الفن — فانه سرعان ما تلوح ثورة أو ثورات فى
الافق تعصف بأسس هذا الموقف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون

به إلى أن يجبرهم الثورة الفنية على قبول مواصفاتها وحسين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفاً أكاديمياً جديداً في الفن ، ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمي الجديد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتمدد وهكذا . . . ويلاحظ - كما يقول برجسون - أن هؤلاء الذين يخضعون للظواهر الفنية والحياة للمقاييس العامة ، قد أخفقوا في إدراك الذبابات الحية للعمل الفني في وحدته وإتسافه وحيويته الدافقة . لأن كل موضوع فني يحتفظ بلون خاص وصيغة مميزة وطابع فريد ، إذا كان عملاً فنياً خالصاً وحيّاً . وتقدير هذه الحيوية إنما يرجع إلى مدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل النفسي الفردي .

الحق والجمال :

وإذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة في العمل الفني ، وهي التي تسمح بأن ننتبه بالجمال ، فإن الشيء نخلو من الجوار إذا خلا من الصدق ، وليس معنى هذا أن الصدق في ميدان الفن مطابق للصواب في ميدان البحث عما هو حق . إذ الصدق في ميدان التعبير للتعبير الفني متعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى ذلك أن صدق الأشياء الجميلة هو في تعبيرها القوي المخلص عن المشاعر الجميلة . فليس الجمال هو الحق المنطقي أو الفلسفي أو العلمي ، ولكنه الحقيقة متطور إليها من ناحية الوجدان والشعور ،

الخير والجمال : (١)

وليس الجمال خيراً أو منفعة ، ولو أن أفلاطون كما بينا يطابق بين الجمال بالذات والخير بالذات ، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف عليه الناس . كما نجد ذلك عند أتباع مدرسة الفن للفن ، ومن ثمت فلا يمكن وصف الأثر الفني بالقبح إذا ما تعارض مع مفهوم الخير .

والخلاصة : أن اختلاف الأفراد في مجال التذوق الفني يجعل من الصعب تعريف الجمال ، ومع هذا فإنه يلوح أن بين الأشياء الجميلة طابعا مشتركا وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف أذواق الناس إلى جملة أسباب سنتناولها بالدراسة في المصطلح القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير إجمالا إلى بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالي . فقد يكون الاختلاف راجعا إلى التربية أو البيئة بمعناها الواسع ، أو إلى تأثير ماضى كل منا في الحكم على جمال الأشياء ، حينما تتدخل ذكرياتنا في عملية التقدير الجمالي . وقد يرجع اختلاف الأحكام الجمالية إلى أن الناس يخلطون دائما بين الجمال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشيء الجميل يجب أن يكون نافعا ومفيدا ، والواقع أن الجمال لا يقترب بالمنفعة مطلقا . إنا نصادف أن يكون الشيء الجميل نافعا ، ولكن تحقيقه بالمنفعة ما ، لا مدخل له في نفعه بالجمال .

(١) سنتناول هذا الموضوع بالدراسة المستفيضة في فصل قادم من

الكتاب .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجبال في الشيء وصفة الإمتاع أو الملاءمة فيه ، كما أنه يتعين ألا نخطئ بين الجبال والجاذبية الجنسية ، فكثيراً ما نحكم على المرأة بالاجهاو لأنها تمتلئ أنوثة وجاذبية وجنسية فيقع التقدير الجاهلي تحت وطأة الشعور الجنسي ، ولو أن فرويد - كما سنرى - يقول بهذا التفسير .

وأخيراً فإنا قد نحكم على الشيء بالجاهل لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل ، إذ أن الإلفة قد تنقص من تقديرنا أجمال الأشياء . والأمر الذي لا مراء فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر إلى الاحتراس من الخلط بين صفة الجبال في الشيء والصفات الأخرى المتعلقة به ، إلا أننا كثيراً ما نهجز عن فصل هذه الصفات فتدخل في تقديرنا أجمال الشيء . ويكون ذلك داعياً إلى النشبت الكبير في اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التي تتداخل مع صفة الجبال في الشيء الجميل كلما ازداد اقترا به من إدراك الطابع الجمالي في الشيء الجميل .

على أن تذوق الجمال في حقيقة أمره عملية نفسية وجذائية ، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يثفينا هذا التوجد ، فالتقويم الجمالي إذن إن هو إلا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء التي تستجود على مشاعرنا بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا إلى إصدار حكمتنا عليها بالجمال فالجهد الجمالي ليس هو إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة في أشياء محسوسة . وكل إدراك للجمال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس (١) أي

(١) فلسفة الجمال - تأليف جاريت - الفصل السادس (الجمال والتعبير)

هن دلالة الصورة على الإحساس، فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا
يشارك المتذوق في تكوينه من ناحية الانفعال العاطفي. انصاحب للإحساس
بالجمال . وأيضا من ناحية التحامة وتجاوبه مع ما أضفاه الفنان المبسـدع
للصورة من ثراء والوان عليها ، وما يخلعه عليها كذلك من إيديولوجيته أي
من أفكاره وآرائه وتقاليده عصره ونظمه السياسية والاجتماعية ، وكذلك
ما يمنحه للأثر الفني من تكنية بارعة أو صمة أو تقايد خاص بمدرسة
فنية معينة .

الفصل الثالث

حقيقة التجربة الجمالية

لقد انفتح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التي تسبق الحكم الجمالي عملية معقدة ، إذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتداخل فيها عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك في أنها « تجربة » من حيث أنها ليست تجريداً لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهي ليست نوعاً من الاستدلال المنطقي القائم على التأمل العقلي الخالص ، بل هي ضرب من الممارسة الوجدانية العملية ومشاركة إيجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة .

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فإنه يتعين علينا أن نتناول بالتحليل مضمون الذوق العام أو الشعور العام ، فتسائل أولاً عما يعنيه الرجل العادي حينما يصف شيئاً ما بالجمال ؟

إذا حللنا الحكم الجمالي لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تمييزاً بين ما هو جميل وما هو نافع . وكذلك بين ما هو جميل وما هو لذيذ أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير . وكل هذه المعاني يرتبط كلها أو بعضها عنهم-وم الجمال عند الرجل العادي ، بحيث يتعذر أن نجد معني الجمال لديه معزاة منها . بل أن الكثير من هذه المعاني يتدخل بالفعل في الأحكام الجمالية للمتقنين أو لذوى الأذواق المرهفة ، فقد يكون الشيء لديهم جميلاً وثافياً معاً ، أو قد يكون جميلاً ولطيفاً أو لذيذاً أو مريحاً للاعصاب في نفس الوقت .

وقد ينطوى الشيء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالإضافة إلى
نعتنا له بالجمال . فقد نقول مثلاً عن اللون الأخضر إنه لون جميل ، ونجد
أنه في نفس الوقت لون مريح الأعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة إنها
جميلة وكذلك فإن البطولة نافعة فهي تدفع بالإنسان إلى المجد ، وقد نحمي
ذمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد ، وهي أيضاً خير لأنها تنجيه في الغالب إلى
نصرة الخير على الشر . إذ البطولة مقرونة في الغالب بالشرف والنبيل .

وإذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد يكون له صفات
أخرى مضافة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن نميز بالتجربة
الواعية بين معنى الجمال في هذه الأشياء وما يضاف إليه من صفات أخرى
غير جمالية إلا أننا نجد — كما ذكرنا — أن الرجل العادي تتداخل لديه هذه
المعاني المتضاربة في إدراكه لمعنى الجمال ، فالشيء جميل في نظره إذا حقق
منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال . بينما قد يرى صاحب الذوق
الجمالي — أي المتقف تنقيها جمالياً — القبح كل القبح في شيء نافع ، وقد
يرى الجمال فيما هو غير نافع ، وإذن فهناك خاصية تعلو على كل الخصائص
في أي شيء أو أثر فني يكون موضوعاً جمالياً ، هذه الخاصية هي كونه
جميلاً ، واكتنا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الأخرى
غير الجمالية في الشيء موضوع الحكم .

ولهذا فإن الفرد الذي يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى في حكمه
على الزهور مثلاً ، إنما يعد — من حيث سلامة الذوق — في درجة أسمى
من الأفراد العاديين من الناس ، الذين لا تزال الإحساسات الجمالية متبلدة
لديهم ، ولهذا فهم يخلطون بين الإحساس بالجمال وبين المعاني المختلفة المصاحبة

له . وقد لا يكون ذلك عن عمد ، أى بقصد تغليب المنفعة أو غير هـ — من الصفات على الإحساس بالجمال تغليباً يبدو فيه تدخل الإرادة المعتمد الملحوظ بل إنه قد يكون مجرد إغفال — غير إرادي — لنواحي الجمال في الأشياء ، نظراً لعمود الإحساس بالجمال لدى هذا الصنف من الناس .

فمعنى « جميل » إذن يتميز عن غيره من المعاني الأخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أى من هم على ثقافة فنية . ولستنا نشير بهذا إلى استعداد فطري بل هو استعداد أساسه التعليم والتدريب والتربية الفنية . وإذن قصفة الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأى صفة أخرى مما أوردنا . فقد يتبدى الجمال مثلاً في أثر فني محرم دينياً أو مستهجن من الناحية الأخلاقية ، كأن يعرض المثال جسد امرأة عارية مبرز فيه ملامح الانوثة الصارخة — كما هو الحال في معظم تماثيل الفنان الفرنسي — رودان . وقد يحكم الأخلاقيون والإجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العاري مثير لأخط الفرائز وفيه تعبير غير أخلاقي عن جسم المرأة ، الأمر الذي يجعل منه دغوة صارخة إلى الرذيلة أو إلى الفساد والإنهيار الأخلاقي . ولكن الذوق الجمالي رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية في الجمال ، ومع ذلك فإننا يجب أن نضع في الاعتبار ألا تكون الغاية الأصلية من إنجاز هذا العمل الفني هي مجرد إثارة الفريضة والنخلة المعتمدة للسنن الأخلاقية والإجتماعية والدينية . ولما كان من المتعذر الكشف عن مثل هذه الاتجاهات ، لهذا فإننا نشهد صراعاً دائماً بين الفن والدين والأخلاق . وقد أثر معظم الفنانين في العصور الوسطى وفي عصر النهضة ، أن يعيشوا في

كتف الكنيسة مستر ضين لها ، فقد جاءت أعمالهم القيمة صورا وتمائيل تبين
أعجاد المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

السمات الغير الجمالية :

وبعد أن أجمالنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التي تتداخل مع معنى
الجمال في الموضوع الجمالى ، نعود فنتناولها بالتفصيل ، فنبحث في صلة
الجمال بالشعور بالارتياح . ثم علاقته بالمنفعة العلمية .

١ - ومن الناحية الاولى نجد أن الشيء قد يكون جميلا في نظر
البعض ولكنه يبدو غير مريح للاعصاب ، أى لا يبعث على الارتياح ،
وذلك كوسيقى الجاز وهي نوع من الموسيقى تستخدم في أدائها آلات
ذات رنين عال ، وتتخذ ألحانها طابع الحساس الدافق وهي تتضمن مقاطع
قصيرة مثيرة تمتزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة ، وكأنها طبول
تدق في عنف وتلاحق سريع في مجال واسع مترامي الاطراف وسط قبيلة
في غابة استوائية . ويقال بالفعل إن موطنها الاصلى هو جنوب أفريقيا .
وإذن فالنوع الأول لموسيقى الجاز هو الفن الزنجى الافريقى . ويبدو أن هذا
النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلا في الولايات المتحدة ، بينما
نرى الجزء الجنوبى من العالم الجديد ، وقد طغت عليه ألوان من الموسيقى
ذات طابع أيبانى . وقد طغت على غربى أوروبا موسيقى الجاز وبدأت
تكتسح العالم كله ، مع أنها موسيقى مجهدة للاعصاب تطفى على الحواس ،
ولا يكاد المرء يتابع ألحانها حتى يحس بارهاق شديد عن عنف الإيقاع
وتتابع اللبقات القصيرة ذات الرنين الضخم الهستيرى الذى يكون له أثره

العصبى على الراقصين على هذا النغم . وإذن فهى نوع من الموسيقى فى التى لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهى جميلة بالنسبة لمن يتمشقها .

وقد يرد الناهتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تعيد عن التوتر العصبى والإجهاد المريع الذى يلقاه الإنسان فى حياته اليومية فى هذا العصر فأنها تكون بمثابة أداة تنفيس وترويح عن المكثودين الذين يستمعون إليها ، يحصل إذ أنه حينما إلى مستوي عظمى ومريحتهما نفسياً ، فإنه يبدأ فى هذه اللحظة الراقص أو المستمع فى تفرغ شحنته من التوتر النفسى ، والإجهاد العصبى ، ولهذا فإن الراقص أو المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شريط من الممارسة إلى راحة الأعصاب ويهدوئه الليل .

ونحن إذا قارنا بين حالة المستمع إلى قطعة من موسيقى الجاز وحالة المستمع إلى عمل موسيقى كلاسيكى سيمفونى فأننا نلاحظ فى الحالة الأولى أن المستمع يتابع اللحن متابعة جسدية وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر والشغور بالجهود العضلية ، كلما طال زمن الاستماع ، وهو فى أثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لغرائزه وأحاسيسه .

أما فى الحالة الثانية فإن الاستماع للموسيقى ، إما أن يكون سطحياً أو عميقاً ، أما الاستماع السطحي فهو إما أن يولد الطرب أو يشيد النفود لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع فى هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع الموسيقى وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج فى أول مراحل المتذوق الموسيقى .

أما المستمع السطحي من النوع الثاني ، فإن الموسيقى تولد في نفسه
تيارات بعيدة النور تتعقق به هو وبلا شعوره وبذكرياته ، فيستغرق في
تأملات أو في أحلام اليقظة ، ويصبح كما لو أذناه لا تسمعان أى لحن
موسيقى فيبدون وكأنه مدهول أو في شغل عما يتردد على مسامعه ، والحق
أنه مشغول بمتابعة خلدات نفسه وروى أحلامه .

أما الاستماع الموسيقي العميق فإنه لا يحصل إلا بعد تدريب طويل
ومعاناة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعاً
حقيقياً للموسيقى . إذ أنه حين يستمع إلى اللحن لا يسرع خياله فينتجعه
إلى حياته الشعورية أو اللاشعورية ، بل ينتج بنفسه ومشاعره إلى موضوع
اللكن الموسيقى نفسه فيتابعه متابعة يقطعة عن كتب ، حيث يقوم الذهن
بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة
واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل في مجموعها رموزاً لقصده حيوية أو
أسطورة سجلها المؤلف الموسيقى تماماً كما يكتب الأديب رواية مثلاً ،
ولنضرب لذلك مثلاً : ففي « بحيرة البجع » لتشايكوفسكي . نجد قصة حب
مضاعفة في قالب أسطوري . أمير يحب فتاة فتسحر على هيئة جمجمة . فيقضى
الأمير ردها طويلاً من الوقت يبحث في البحيرة عن حبيبته بين البجع
والمؤلف الموسيقي يترع في تصوير هذه القصة بالموسيقى ، وفي تصوير
حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء ، وكذلك أصوات حركات البجع
على سطح الماء ، وحركات الأمير وغوصه وبخه المجهد عن حبيبته « البجعة » ،
كل هذا نستطيع أن نلاحظه في هذه السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن
نقدره ونحيط به أثناء سماعنا للكن . وبالطبع نحن نحتاج إلى ثقافة

موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السمفوني .

ونمت مثل آخر : أراد فيردي أن يصور مأساة الإنسان مع القدر فألف قطعة موسيقية عنوانها « القدر » ، وعرض فيها باللحن الموسيقي قصة الإنسان مع القدر . كيف يقف الإنسان أمام القدر عاجزاً لا يستطيع الدفاع عن نفسه وكيف يبدأ القدر فيكون رحيماً متعاطفاً تعبر عنه ألحان هادئة رقيقة كأنه ينبوع مائي رقيق دافئ يمشي ولو ظاهرياً مع آمال المرء وحاجاته ، فما أن يأنس إليه المرء ويضع آماله وأهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ في الثورة ، فيرغى ويزبد ، ويبطش ويدمر ، وتستمع إلى اللحن الموسيقي وهو يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البطش وكأنها جلايد من الصخر تندفع من فوهة بركان وتتساقط على الإنسان الذي يسكن على سفح البركان فتبطش به وتقتضى عليه ، ثم يعود اللحن ثانية إلى سيرته الأولى كما يعود البركان إلى هدوئه بعد ثورته الجارحة ويبدأ في التستر وفي ترويض الناس ومداعبتهم والتقدم والتأخر إلى أن يصل مرة ثانية إلى درجة القسوة ، وهكذا يستمر لحن « فردي » في تصويره لموضوع قصة الإنسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيكية النفس إلى التأمل والاستغراق في موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن موسيقى الجاز وكأنها تدق النفس دقا عنيفاً يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام اللحن متابعة جمالية وذلك بتأثير الإجهاد العصبي الذي يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن أن يكون ما هو غير مريح - كموسيقى الجاز - جميلاً عند طائفة من المتذوقين . وإذا استطعنا أن نضع حداً فاصلاً بين المريح « و » الجميل « فإننا نكون قد قطعنا شوطاً

بعيدا في تفهم معنى الجهال ، إذ أن غالبية الناس لا يزالون يصنفون الجهال بأنه
خاصية في الأشياء من شأنها إراحة الأعصاب ، فجهال الطبيعة عند كثير من
الناس يرجع إلى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين أحضانها.

ب - علاقة الجهال بالمنفعة :

وإذا نظرنا إلى الجهال من زاوية المنفعة العملية ، فإنا نجد موقفاً بين
تمايزين بهذا الصدد :-

١ - الموقف الأول : ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير للجهال ،
وإنا نجحكم على الشيء بأنه جميل لأنه نافع . ولكننا نعتقد أن هذا الرأي
يلازم على أساس صحيح .

٢ - أما أصحاب الموقف الثاني : فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة
الجهال وبين المنفعة ، فقد يكون الشيء غير نافع ومع ذلك فهو جميل
كالشعب السام مثلا ، فإنه يصل إلى حد الإضرار والفك بالماشية والناس .
ولكنك مع هذا تهجب من شكل أزهازه وتحس بجوار منظره رغم عدم نفعه
بل مع تحقق ضرره ، وأيضا مثل الحية الرقطاء التي تصف جلدها بالجمال ،
ومع ذلك فإن الحية في ذاتها غريبة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فإنا
نحكم عليها بالجمال ، وإذن فصفة بالجمال ، وإذن فصفة بالجمال لا تتعلق بأية
صفة أخرى وذلك لأننا ننظر إليها في ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فإن القيمة
الجمالية تعين لذاتها - لا لتأثيرها ، كما هو الحال بالنسبة للقيم الأخلاقية أو
الدينية أو الاقتصادية : الخ .

ونحن في الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب أو الخطأ ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فنى أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فأننا يجب أن نؤكد بطريقة حاسمة الفصل بين القيمة الجمالية والأخلاق ، ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والنضائل الأخلاقية فلا صلة أصلاً بين الأخلاق والفن .^(١) إذ ليس الفن في حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقى ، وقد يحدث أن يوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلاً مشتقة من طبيعة الفن ، وكذلك فقد يوجه الفن إلى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال في الفنون التي تستغل في وسائل الدعاية وكسب الأنصار ، وترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك من الوسائل التي تستخدم الفن الجميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعاً ليست متصلة بالفن :

The works of Art cannot be appreciated by the good intentions of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its own sake .

إن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقى أو تعبير عن النوايا الخلقية الحميدة للفنان . إن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته . والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمال ، ولو أنها قد تتداخل فيما بينها ، إلا أن كلا منها يبقى له مفهومه الخاص .

(١) ستناول موضوع « أخلاقية الفن أو الجمال » بالتفصيل في فصل قادم .

وقد نجد صراعا واضحا في حياتنا بين كل من الإتجاه الجمالي والإتجاه الأخلاقي والإتجاه إلى الحق ؛ وتتميز شخصية كل فرد منا إما بحفظه للتوازن بين هذه الإتجاهات الثلاث ، وإما بأن يتفرد بشخصية يغلب عليها لون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران .

الفصل الرابع

التجربة الحدسية ومضمونها

إذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فأننا نجد فيها عنصرين رئيسيين (١) .

أولهما : صور شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى ونستطيع أن نسميها بالرؤيا الجمالية .

ثانيها : وهى تلك الإفعالات الخاصة التى تصاحب الصور الشعرية وتحييها وهى كالتأمل الشعورى للرؤيا الجمالية .

وحيثما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد تفاعيلها فى صورة ألحان نفسية داخلية أو نستمع إلى إلقائها ، فأننا نحس بإفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من اتصالها بالقصيدة الشعرية نفسها ، وإذن فهناك إلى جوار الصور الشعرية الأصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور ، وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ، وهو مشتق من جواربنا ومتعلق بذكر يأتنا ، ولا علاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو بالبطل موضوع هذه القصيدة ، إنما هى صنوف من (تداعى الهمات) تسرع إلى خيالنا من خلال الإفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية ، ويصحب

هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد
الغزلة والشعور بالرقعة المتزايدة والإحساس بالتقوى الساذجة ، كل هذه
المشاعر المختلفة تملكنا حينما نستمتع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير
قوية الأداء .

وهذان العاملان ، أعنى الصور الشعرية والإنفعالات الشخصية ،
لا يمكن أن يتفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الأنحاء ، وقد
تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مرتبة ، وبذلك تكون المشاعر
ذاتها متأملة لأن هذه الصور هى موضوع التأمل ، أى أنه إذا ما تحولات
المشاعر إلى أشباه من الصور ، فأنها تصبح ، كما قلنا موضوعا للتأمل ،
وتكون بذلك قد تسامت إلى مرتبة الصور . وقصد من هذا القول أن هناك
مركبا لا انفصال له فى العمل الفنى أو فى القصيدة الشعرية ، هذا المركب
يتألف من الصور والمشاعر والإنفعالات . واهذا فإن الشعر مثلا لا يمكن
أن يكون مجرد ألفاظ مرصوفة أو مجموعة من المشاعر والإنفعالات فحسب ،
ولا يمكن أيضا أن يكون الشعر حاملا لصور فحسب بل يجب أن يكون
مجموعة من الإثنين . فهو إذن تركيب يثير فينا المشاعر لتألف عنصرين ،
صور - إنفعالات أو مشاعر . فلا يمكن القول إذن بأن الشعر هو ذلك
التأمل للمشاعر وحدها وهو الذى نسميه بالحدس الفئائى أو بالحدس الخالص
الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثيرية تشير إلى المحتوى أو إلى الصور أو
نحتي إلى عدها ، فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية
والصورية . وليس معنى تمسكنا بضرورة ارتباط صورة الأثر الفنى
بالإنفعالات ، أن الحدس يتجه إلى الخارج لى ينفذ إلى ما يتعلق بالأثر

الفنى من صور خارجية ، بل معنى هذا أن الحادس للأثر الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه إلى الأثر : مدرجاً له فى حيويته وفى مدته كما لو كان يراه بعين تنفذ من خلال عين الفنان .

والأمر الذى لا شك فيه أن تمت فرقا واضحا بين كل من الحادس الجمالى والحادس الفلسفى ، فالحدس الفلسفى قد يكون صواباً أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العدم ، أو الضرورة أو الإحتمال ، أما الحدس الجمالى فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها فى ثلاث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

ويتحدد ادراكنا للقيمة الجمالية بقدر ترتيبنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحدس الجمالى . وليس معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين العامين اللذين أشرنا إليهما . أعنى الصور الفنية والإتصالات ، بل أن القصيدة أو العمل الفنى قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية ولكن هذه التواحي الأخرى لانهم الباحث الفنى إلا بقدر ما تثيره فى نفسه من اتصالات وصور .

فمثلا هذا البيت لبشار بن برد الذى يقول فيه :

(كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها)
هذا البيت الذى يمدج به بشار الخليفة العباسى إثر غزوة قام بها ، يشير إلى تاريخ بعينه وإلى شخصية معينة ، وهو يعاينا شيئا فى التاريخ . أى يعرفنا بواقعة تاريخية هى انتصار الخليفة على أعدائه ، وكر هذا لا يدخل تحت الحكم الجمالى ولا بهم الباحث الجمالى إلا بقدر ما يثيره هذا التاريخ

و قد تشعبت في أنفسنا من انفعالات ومشاعر تدبراً للبطولة والشجاعة التي وصفها الشاعر الخليفة . وأهم شيء في هذا البيت بالإضافة إلى ما يشير من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التي يصفها الشاعر تحسباً أنظاراً فكله يتصور أن سيوف المقاتلين التي تلتمع من كثرة احتكاكهم بعضها ببعض الآخر في معترك الغبار التي تثيره حوافر الخيل - بتخييل أثر يتصوره الواقع - فيرى كأنه أيل تنهاري الكواكب فيه ، وهو يهدف من وراء إبراز هذه الصورة إلى إثارة إعجاب القارئ ببطولة جيش الخليفة التي تتناطأ أمامه الجنود وكبار قواد العدر الذين هم كالنواكب اللامعة بالنسبة لجيش الأعداء ، ومع ذلك فهم يتساقطون من أثر شدة ضربات سيوف جيش الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التي تكون لنوع الأسى للحدس الجاهلي مع جاملها الشفوري ، وليست المادة التاريخية التي نرددها القصيدة ذات أثر كبير في هذا التقويم الجاهلي .

ومن ثم فإن الشعر العلمي كالألفية ابن مالك ، تلك التي نظمت في حوالى ١٠٠٠ بيت متصلة النحو العربي كله ، أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يعد من الآثار الفنية التي يصح أن تكون موضوعاً للدراسة الجاهلية . . .

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هي محك التقويم الجاهلي للأثر الفني ، فإن ذلك لا يعني أن الصور هي الموضوع الخارجي أو أنها وحدهم الإضاهة إلى الانفعالات - كما سبق أن ذكرنا - هي التي تتوحد منها بنية الموضوع .

الواقع أن المادة تدخل بصفة أساسية إلى جوار الصورة في

الجمالي ولهذا فانه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه الفنية .

وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه :

العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتناسك والانسجام . وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنية أو مدلول باطنى ، والوحدة المادية هي بنيته المكانية ، أما وحدته الباطنية فهي بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملا إنسانيا حرا .
ونستطيع القول بطريقة أخرى ، إنه لا بد في تكوين العمل الفني من تدخل عناصرها الثلاثة هي : المادة والصورة موضوع الحدس الجمالي والتعبير .

المادة .

أما من حيث المادة فاننا نرى أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوسا جميلا ، إذ أن الفنان هو الذى يتدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية ، فهو يطويعها ويجلو صفاتها الكامنة ويترجم عن حقيقةها الباطنية وراثتها الحمى وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم الفنية في دراسة العنصر الجمالى للمادة بدون أن يتعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية في المادة الخام قبل أن تدخل في غمار الموضوع . وهذا ما يعرف « بالاموضوعية » في الفن

وطويع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسى ، كما توهم

المعرض : لا يلاحظونه في بعض أعمال (الفن التزييني) ، بل إن « التنظيم
الجمالي للمادة قد يصحف بالنظام والقواعد الهندسية لكي يكشف عن حياة
المادة وكيفيةاتها الباطنة . فالمادة الخام إذن تخضع في يد الفنان لعمليات
منهجية ، منها : التكرار والترديد والتناظر والتماثل ، وهذه كلها عمليات تنظيم
للعناصر التي تتألف منها حركتها الحيوية ، تلك التي تتخذ مع هليها طابعا زمانيا
تشيع فيه الروح ، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إبداعية ذات
مهارة تتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكانى إلى زمانى ، ولعلنا نلاحظ
في بعض أعمال الفنان البريطانى المعاصر (مور) محارلات من هذا النوع
يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوى في ذاتها على ثراء هيرى من الصور
الكامنة فيها قبل أن نحملها أى صورة معينة ، وبمعنى آخر بقطع النظر عن
أن ثمة موضوعا أو صورة توضع على هيئته رغبة أو مطلب يستبين تركيبه
الفنى خلال الأداء . أو التنفيذ .

الصورة (الموضوع)

وقد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل
الفنى ، والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته الأسلوب الفنى والطراز ،
أى طريقة التنفيذ والأداء ، هى المقصودة لذاتها في الإنتاج الفنى ، وليس
الفن موجها لخدمة الموضوع أى أنه لا يتسم دائما بالضرورة « بالطابع
للمثلى » فقد لا يكثر الفنان بالصور أو بالموضوع كما هو الحال في الفن
اللاموضوعى عند هنرى مور ومدرسته كما ذكرنا ، إذ يقتصر إنتاج هذه
المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية وبالصور المجردة من المحتوى
التعبيرى الذى يتعلق بموضوع معين ، محاولين التحال من أسر الموضوع

للتفرغ لتجديد العمل الذي نفسه الذي هو محك القيمة الجمالية عندهم .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع كفن الرواية مثلا ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضه يلج منها الفنان إلى عالمه الخلاق وذريعة للمضي في الانتاج الفني ، إلا أن علماء النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة تربط على الدوام بين الموضوعات التي يحيل إليها الفنان وبين عملية الإبداع الفني ، بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عقريته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار روبراندت شخصية المسيح موضوعا لأكثر لوحاته ، أو يختار بيكاسو مدينة جورنيكا الأسبانية موضوعا لرسمة أو أن يجعل رودان المرأه موضوعا لأكثر تماثيله أو يتجه بوداير إلى مواضيع الرذيلة والانحلال في قصائده ، وأن يحيل تهوانف في الغالب إلى صياغة الألحان التي تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالإنسان .

لا بد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة واقعية عند الفنان وأنها تثير في نفسه اتصالات خاصة ، ومع ذلك فإنه حينما يتناولها ويتفاعن وجدانيا معها فإنه لا يقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة ، قاله ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الإنساني عنها ، أو هو ذلك البعد الذي لا يتبدى إلى للحساسية الوجدانية ، والذي يقفله الجغرافي والطبيعي والمؤرخ حينما يعكفون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه ، كل في دائرة اختصاصه ، ومع ذلك فهذا المجهول عند العلماء هو الذي يعبر عن حيوية الواقع وذنبه حركته الباطنة فيتمين على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحيله إلى تعبير .

التعبير :

فالتعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني ، وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذجيه : وهو السمة الإنسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانياً مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ، وهو مركز إشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التي تدمج العمل الفني بطايعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماسك . وليس « التعبير » في الفن مجرد تأخير في نفسية المتذوق واستثارته وجدانياً ، بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريداً أو طرازاً فنياً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني .

فالفنان إذن إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الوجدانية الخاصة وفي مقدمتها جميعاً واسطة « التعبير » .

الفصل الخامس

التذوق وتربية الذوق الجمالى

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يحكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية^(١) أى عنصر التذوق ، فحكمتنا على الشئ بالجمال يعنى أننا قد نفذنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجدانى بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتمتع فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات — خلال لحظات التذوق — تتماطف مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن ترائه الفنى ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة ومصورة .

ولعلنا نتساءل — ونحن بصدد مشكلة التذوق — عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للإبداع وللعبقرية فى الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : إن الدراسة الجمالية تتضمن التاحيتين معا ، فالفنان المبدع للأثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الأثر ، كل منهما يمارس الدورين معا أى دور المبدع ودور المتذوق .

(١) وقد سبق أن أشرنا فى موضع سابق إلى ثلاثية التجربة الجمالية وعناصرها الثلاث وهى الفنان والموضوع والمشهد المتذوق .

قمن ناحية الفنان نجد أن إمد أن يبدع الأثر الفني يراجعه فيقف منه موقف المتذوق له والمصدر الحكم عليه .

أما من ناحية المتذوق فإنه يصدر حكمه على العمل الفني ، وكذلك فإنه يضع نفسه موضع الفنان الذي أبدعه وكأنه يمتلك الأثر الفني ويتعاطف معه . وحقيقه الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفني إلا إذا كان « متأملاً » « ومشاركاً » في نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلا يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفني ، فلا تحتك بالجهد الخلاق الذي يكمن وراء ظاهرة التعبير الفني .

فما هي إذن حقيقة التذوق الفني ، وما هي مراقبه إزاء الموضوع الجمالي ؟

يشير علماء الجمال إلى مواقف أو خطوات متتالية أو متداخلة يمر بها المتذوق فيكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه . وقد أجمل باير^(١) هذه المواقف كما يلي :

١ — وأولها التوقف أي توقف مجرى الفكر العادي لتناول شيء للتعبير ما لوف أمام الذات

(١) راجع : زكريا إبراهيم مشككة الفن - ص ٢٥٠ وما بعدها .

راجع كذلك R. Bayer : Essai sur la Methode en

Esthétique, 1953, p. 121 .

وقد اجملنا في الفصل السابق مضمون هذه الخطوات ، ولكن المفضل يعزى الى باير في تحديد هذه الدقة العلمية المحدودة .

٢ - العزلة ، ونعني بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزله عن العالم المحيط بنا ، ويجعلنا نحيا في داخله ونفصل عن العالم .

٣ - أجسادنا بأننا مائلون أمام ظواهر لا حقائق مما ومن ثم فإننا نأهنا بها .
- ينسحب على شكل العمل الفني وأسلوب أدائه .

٤ - الموقف الحدسي ، وهو أن الموضوع المائل أمامنا ، يوقف عمليات البرهنة والاستدلال العقلي ويدفعنا إلى الحدس المباشر والعيان الملمس ، فنميل إلى الموضوع أو ننظر منه .

٥ - الطابع العاطفي أو الوجداني : أن الموضوع الفني المائل أمامنا يشعير فينا أجاسيس واتفاعلات خالصة بسيطة .

٦ - التأثير ، وقد تشير هذه الاتفاعلات ذكريات ماضية ولتنا فتشعر بالتأثير ، وإذا ما تألفنا في هذا الاتجاه بحيث أغفلنا الأثر الفني وانطلقنا فيه أحلام اليقظة متشبهين ذكرياتنا فأننا نتعرف عن موقف المتذوق للفني الخالص وهذا ما يجب أن نغالبه لا أكثر المستمعين للإلهام الموسيقية المتصلة بالعواطف .

٧ - التقمص الوجداني أو التوجدية وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر الفني فيتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا هو الذي يجعل أنفسنا نشعر بالإيماء المبرهنية ويظهر على قسائم وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها : وجدنا معها .

فلنخلص هذه المواقف بأن نقول... إن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستنير الموضوع أمامه تدريجياً وهنا تبدأ الذات في التراجع

والتحى عن امتلاك الموضوع ، وبأخذ الموضوع دونه في السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينها نتيجة للتقمص الوجداني ، فيكون على المتذوق أن ينصت إلى حديث موضوع الجمالي على نحو ما ينطق به وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية ، ومعنى هذا أن المتذوق في هذه الحالة قد تفذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلي للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأجسن تذبذباته خلال الأداء ، ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة على الموضوع هى لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفنى كائناتنا فىنا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف تفسر هذه « الشهادة » إنما لن تكون حيادية « مادمتا تتعاطف مع الموضوع — ومن ثم فسيكون الحكم شخصياً وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين ، إن كانت يرد على هذا التساؤل بقوله إن الحكم الجمالى ولو أنه شخصى إلا أنه يتسم بالضرورة بالأولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيحان له أن يكون موضوعياً ، والموضوعية هنا ليست كموضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل تفسر على أن تمت إحساساً مشتركاً بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادوا على تقدير السمة الجمالية فى الأثر الفنى (١) .

ولكن موقف كانت هذا يشير إلى أولية الإحساس بالجمال وسبقه —

(١) قد عالجا مشكلة « الموضوعية » فى الأجكام الجمالية فى موضوع

سابق :

على نحو ما - على التجربة مما نجهلنا نزاق إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال ، ولهذا فاننا نفضل الكلام في هذا الموضوع عن التربية الجمالية أو تربية ملكة التذوق حتى يصل الأفراد إلى مستوى متقارب من الوعى الفنى ، لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملئثم في أحكامهم الجمالية .

تربية الذوق الجمالى :

فالتربية الجمالية إذن ضرورة لإصدار حكم جمالى مطابق ، ومحس ، أن نبدأ بها فى وقت مبكر أى منذ مرحلة الطفولة حتى تفتح ملكة الإحساس بالجمال (١) . لدى الطفل .

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الأفراد يصدد أحكامهم الجمالية وإن كان يستند إلى حد ما إلى تأثير قدراتهم الخاصة التى يمكن قياسها سيكولوجياً سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة ، إلا أنه قد تأكد لدى علماء التربية ، أن قسماً كبيراً من هذا التفاوت إنما يرجع إلى نقص فى التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع .

فإذا عملنا باستمرار على تلافى هذا النقص ، باتاحة الفرصة لكل فرد فى الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوى الجمالى مشتركاً بين الجميع ، فهل يعنى هذا أننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منها واحداً مشتركاً فى التربية الجمالية .

(١) أن السمع والبصر هما الحاستان لجماليتان اللتان يتعلق بهما الإحساس بالجمال وقد تعدا كل الحواس الأخرى ، فهى ، لكن بدرجة أقل .

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يتحقق بالوصف ول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضوع جمالي بعينه بحيث يمتنع التباين الصارخ والتشتت المفرط بين هذه الأحكام ، ومن ثم فإن التربية الجمالية أن تؤدي بنا أبدأ إلى أحكام موحدة تماماً بهذا الصدد ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والإنفعالات وغير ذلك ، فالفروق الفردية ستظل كما هي ، ويظهر أثر هذه الفروق في مدى إحساس الأفراد بالجمال أى في اختلاف درجات التذوق الجمالى .

وإذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لإيقاظ الإحساس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل إلى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بعدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التى كانت وسيلة للتربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تفوق على وصفها بالجمال أو بالقبح بحسب توجيهات المربين .

١ - الاستقاط أو الحذف التدريجى لكل ما هو قبيح

إن الانتقال من أمثال هذه الموضوعات التى تم تلقين الطفل أحكاماً عنها إلى موضوعات جديدة بالمرّة ، ومطالبة الطفل بإصدار أحكام عليها — فبأسا على الأحكام السابقة ، هذا الانتقال هو الذى نتكلم عنه هنا وهو عمرة التربية الجمالية ، الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه خصيلة من الأحكام الجمالية بفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الخصيلة الملقنة خافراً ومرشداً يدفعه إلى كدس الجمال تلقائياً فى أى موضوع جديد يقابله دون حاجة إلى توجيه من معلم أو مرب ، ويتجدد هذا السلوك الجمالى فى طريقة أو منهج خاص وهو « الاستقاط التدريجى لكل ما هو قبيح » ، أى البدء باستبعاد ما هو أكثر

قربا ثم الصعود إلى ما هو متوسط القبح ثم إلى ما ينطوي على أدنى درجات القبح حتى نصل إلى خط الحياد بين ما هو قبح وما هو جميل ، أى ذلك الشيء الذى تسميه بالعادى المألوف الذى لا لون له ، ولا يمكن أن يستثير احتساسنا بالجمال صعوداً أو هبوطاً . ويظل المتذوق مستمرا فى عملية الحدف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها سخائه بين المبهوط والصعود أى بين النقص والإزدياد ونحين ذلك يحسن بهذبات الجمال تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة العملية الصاعدة . ولا تلبث هذه التحيزات الجمالية المتراكمة تدريجيا أن تعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال

غير أن هذا المعنى لا يكون محددا أو معينا كصفة بآهزة محددة للتطبيق بصدد كل الحالات ، وذلك لأنه ليس فكرة معقولة بل هو أقرب إلى الشعور والوجدان منه إلى طبيعة المعقول . ونصفه اللاتعيين التى تتميزه هى التى تسمح له بأن يحدد بصدد كل حكم جمالى ؛ بحيث يبدو كما لو كانت حصيلة محارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور فى حالة انهدام الممارسة الجمالية ، وسرمان ما تنتقل من الهامش إلى الثيرة جينا تركيزاهما على موضوع يراد أن يصدر عليه حكما جماليا . وهذا المعنى المشعور به هو المعيار الذاتى الذى يكون أساسا للحكم الجمالى ، وهو ليس كالمعيار المنطقي الذى يقيس الصواب والخطأ فى الأحكام أو كالمعيار الأخلاقى الذى يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقى أو يشبهه من حيث نسبه ولكنه ان يقترب أبدا من المعيار المنطقي لأن هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبي .

نقد هذه الطريقة

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب المكشوف في التربية الجمالية — وهو الذي تشير به طريقة الإسقاط التدريجي لكل ما هو قبيح — لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربية لأنه أسلوب جذلي معقد وشاق وغير عملي، ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبقه بمفرده وبدون مساعدته من أحد، بل أننا نستطيع أن نترد على أصحاب هذه الطريقة ققولنا: كيف نستطيع إسقاط ما هو قبيح — بدون إرشاد من أحد — إذا لم نكون نعرف بالعقل ومقدما ما هي سمات القبح؟ إن هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ما هو جميل، فكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولاً ثم تستبعد باستمرار ما يباينه حتى تصل إلى فهم حقيقة الجمال.

وما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كبير في مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة، فضلاً عن أنها توقعنا فيما تشبه «الدور» المنطقي حيث يترتب إدراكنا لما هو قبيح على إدراكنا لما هو جميل والعكس.

٢ - طريقة تكرار المتول أمام الموضوع

وتتلخص هذه الطريقة بأن نبدأ بالأشياء البسيطة التي اصطاح الناس — والأفراد العاديون منهم بصفة خاصة — على اعتبارها أشياء جميلة، وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور والفخمة والمساجد الأثرية والمعابد الدينية، وكذلك أيضاً فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدين الذين اتفق الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفني.

والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التي خلفها القدماء كالأشوريين

والفراعنة واليونان ، الرومان ، وكذلك الآثار الفنية في عصر النهضة كثير
التي أنتجها روفائيل وميخائيل أنجيلو ، هذه الآثار التي تكشف عن سمات
الروعة والجلال والجمال لا بد أن تحدث أثرها في إحساس الفرد العادي
وخياله فلا يملك إلا أن يسلم إزاءها بما لها من روعة وجمال ، وذلك دون
أن تكون لديه أي تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضا فيما يختص بالشعر
والنثر ، فإن القارئ يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال في الإلياذة
والأوديسا وفي أشعار فرجيل والمنتنبى والبحتري وأبي تمام إذا تكررت
بممارسته لعملية القراءة الواعية للشعر والنثر على وجه العموم . ومع هذا
فهو لن يصل إلى مستوى التقدير الجمالي المتكامل إلا بعد معاناة تجارب
كثيرة من النوع تعدل معها بالتدريج أحكامه الجمالية ، ذلك أن مشاهدة
الأعمال الفنية ودراستها وقراءتها وإحكام النظر فيها بعمق ، هذا كله يتدرج
بالحس الجمالي شيئا فشيئا في سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد ،
فيصل إلى مستوى التذوق السوي للجمال والحكم عليه .

يبضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية التذوق ، لها أثرها الكبير في
تربية الذوق الجمالي لدى الفرد . ولهذا كان من الضروري أن نهيب للطفل
منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال في
مكوناتها فيكشف عنها بالتدريج مع تقدم الزمن . فمثلا يجب أن يحاط
الطفل في المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون
والتنسيق ، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشاهدة لوحات الفن الجميل
سواء على جدران المنزل أم في المتاحف . وأن يخرج للنزهة في الأماكن
التي تكتسى فيها الطبيعة بالروعة والجمال ، بل أن يراعى في اختيار ملابسه

ولعبه أن تكون على مستوى الذوق الجميل . ان هذه الامور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهي التي تساعد على تنمية احساس بالجمال ، فيصبح قادراً فها بعد على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على ادراك متكامل لمعنى الجمال .



لأننا أشرنا إلى طريقتين من الطريق التي يمكن أن نتوصل بواسطتهما إلى تكوين أحكام جمالية واضحة ، يبي نعد هذا أن نعرف الطريق الذي سلكه الباحثون في ميدان علم الجمال لكي يصلوا إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

٣ - الطريقة المقارنة

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الأشياء الجميلة والمتنوعات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية ، فهم يجأرون عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجي للأشياء الفنية المعروضة ، فيلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو موقف معين ، ثم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أساليب الفنانة (التكنولوجيا) المتعارف عليها ، ثم هي تنتهي حتماً إلى تكوين حكم ذاتي للباحث على ما عاينه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تتفنى منه العفوية والعشوائية لتعير مبنية على الدراسة والمقارنة .

وكان الباحث الإجمالي يحاول استنائه جوانب العمل الفني بما يسلبه عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له في النهاية من أن يتواجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا إلى تذوق متكامل للجمال ، إلا إذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد في أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهي لن تتيح لنا فرصة المشاركة الحيوية مع بنطوى عليه العمل الفني من ثراء باطنى عريض . وعلى هذا فاكتمال حاسة التذوق الجمالى أمر ضرورى بالنسبة للباحثين في علم الجمال ولغيرهم من عامة المعذوقين على السواء ، والا أدى بنا أسلوب المقارنة إلى نتائج أشبه بنتائج العلوم الطبيعية . وهي أبعد ما تكون عن النتائج التى نتوخاها فى الدراسات الجمالية .

ونحنم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالى إنما نتج فى الحقيقة عن الممارسة الفعلية للتذوق ، أى للتجربة الفردية البحتة التى لا يمكن تعميمها إلا إذا ضحينا بالسمات والفروق الفردية التى تؤلف فى مجموعها اللون الشخصى الفريد لأى حكم جمالى .

الفصل السادس

مدارس علم الجمال ومناهجه

١ — الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال :

إن الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت إلى سوء فهم للمشكلة الجمالية ، وألقت ستاراً من الغموض حول مباحث هذا العلم وموضوعه — وقد يقال في الغالب إن موضوع علم الجمال «دراسة الجمال وطبيعته» ، عتدها يبدأ الباحث في الكشف عن المستوى الذي نفسر أو نقيس على أساسه هذه « الطبيعة » يأخذ الخلاف طريقه إلى الظهور ، ويحتدم الجدال بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين إلى آخر المواقف التي سجاها تاريخ هذا العلم والتي سنشير إلى طرف منها في هذا الفصل ، وقد سبق لنا إشارات مقتضبة إلى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وإن كانت تسح صفيحاتها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية ، كلاسيكية أم رومانطيقية ، بدائية أم فائدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلافات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال في علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فإننا سنحاول ما وسعنا الجهد أن نستقي من آراء المدارس ما يتضمن موقفاً إيجابياً ونشمل ما عدا ذلك من آراء .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية في مجال

التعاور الفني لا يمتد في الحقيقة سوى تتابع عشرين من عصور الفن

٢ — الجمال الطبيعي والجمال الفني

لنبحث أولاً عن حقيقة « الجمال » الذي يدرسه هذا العلم . فهل هو « الجمال » في الطبيعة أم الجمال في الفن .

إن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشيء الطبيعي قد يبدو قبيحاً مثل صخره جرداء أو مضطربة صخرية قاحلة ، فتناوله يد الفنان الماهر لتجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح وظل أي حال فإن قربةً من الجمالين يعتبرون الطبيعة محلي الإبداع الإلهي ولهذا فهي تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفني فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من إبداع الفنان وجهده الخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعي مع الجمال الفني ولكنها لا يتطابقان ، ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنانون من لوحات المناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالي الطبيعة وسحرها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لا بد أن يمر خضاب الذوق الإنساني منها ويفرق كانت بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، فيرى أن الأول شيء جميل ، أما الثاني فهو عمل جميل ، على أن الطبيعة تنطوي على العناصر الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله الفني ، وإن كانت لا تهيج أصالة الفنان وتلقائيته الخشبة المبدعة ، فالجالي إذن هو ما يستثير إعجابنا ويشمرنا باللذة في أي عمل فني .

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعاً له إلا حينما

يكون هذا الجمال معروضاً من خلال فن من الفنون الجميلة ، وبحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة في الأشياء . وعلى هذا فالموضوع الحقيقي المباشر لعلم الجمال هي التقييم الإيجابية أو السلبية أي نواحي الجمال والقبح في العمل الفني وليس في الطبيعة . والفن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحليل أو تعديل الإنسان للمواد الطبيعية . أو هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ، كما يقول (بيكون) وبهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة ، ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالوسيقى والأدب والتصوير والنحت والرقص والغناء .

الفنون التطبيقية حرف أو مهنة لا تدخل في دائرة علم الجمال إلا إذا تميز أدائها بمسحة جمالية كما سبق أن ذكرنا ، أما الفنون الجميلة فهي تتطلب نشاطاً حراً وخلقاً وأبداعاً وخيالاً خصباً ولا تستهدف أي غاية تنفعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فإن العمل الفني الجميل يكون موضوع حدس خلاق بهير عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية في مراحلها المختلفة .

وإذن فالموضوع الأساسي لعلم الجمال هو دراسة الجمال في أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفي حول قواعد الحق ، والأخلاق تأمل فلسفي حول السلوك الفردي والاجتماعي ، فكذلك نجد أن علم الجمال يجب أن يكون تأملاً فلسفياً حول الجمال في الفن ، وحول النقد وتاريخ الفن وهما الدارستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن « الجمال » في الفن هو مدار

البحث في علم الجمال ، يتعين أن نناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال وماهيته ..

١ - الموقف الموضوعي :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حالة في الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه وتنبث في أرجائه يقطع النظر عن وجود عقل يقوم بإدراك هذه الصفة أو تذوقها . وإذن فالجمال عند أتباع هذه المدرسة وجود موضوعي وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذي يدركها ، بل هي تأتي من الخارج وتفرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة - فإن الناس جميعاً يتفقون في تذوق الشيء الجميل والاستمتاع به في كل زمان ومكان .. وقد كانت أفلاطون على رأس من يتنادون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نيمده يجعل للجمال مثالا بالذات . والمثل عند أفلاطون هي أسس الموجودات وهي أصول الأحكام وهي الحقائق المثالية أي هي التي تقوم على أساسها الموضوعية في عالم الحس ، إن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية في هذا العالم في مذهب كدهب أفلاطون ، وإذن فهذه المدرسة - ومن شخصياتها المحدثنة « ريتشارد برايس » - هذه المدرسة توجد بين الحق والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أي أنه يمكن أن نقول عن الشيء الجميل على هذا الأساس إنه صواب والشيء القبيح إنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع إلى النظرة اليونانية القديمة القائلة بتطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالاً

في ذاته أى أنه أكتمال الصواب . وكان الخير كمالاً أيضاً والجمال كمالاً أى
تحقق الانسجام التام في الشئ . الموجود ، فإن الحق يكون خيراً لأن كلا
الاثنتين كامل ويتصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام
الانسجام فهو كمال للموجود . وإذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير
حق وجمال وبالتالي يصبح الجمال حقاً وخيراً .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نتهم السبب في قيام هذه النظرية
اليونانية الأصلية للجمال ، على اعتبار أنه يخضع لحكما بالصواب أو بالخطأ
كما هو الحال في نظرتنا إلى الحق وفي تقويمنا له :

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليدا للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها
أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة : لذلك فإن
أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة ، إذ الأصل أفضل
من صورته فالطبيعة الحسية التى يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير
الفنان لها .

وكذلك فإن الطبيعة الحسية . لما كانت تشارك في طبيعة مثالية أعلى منها
فالطبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التى يقلدها الفنان
ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله ، لهذا نرى أفلاطون يستغنى عن
الفنون وأصحابها ويقول : ما حاجتنا إلى الصور المحسوسة المدسوجة التى
يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفي إحدى نصوص الجمهورية نجد
أفلاطون يحمل على الفنانين ويقول : إنه يجب أن نضع الفارق فوق رؤوسهم
وأن نشيهم خارج المدينة لأنهم يذرون بذور الشر والأخلاق الفاسدة بما
من رذيلة ويعرضونه على أنه خير وهنا ، نجد أفلاطون يتصور أن شعراء

وقفاني عصره يقدمون فكرة الفن للفن على فكرة الفن المستند إلى مبادئ الأخلاق ، ولما كان أفلاطون ينشد لأفراء المدينة تمام الفضيلة لهذا فقد تحوف على مدينته من أمثال هؤلاء الفنانين الذين يجدون الرذيلة ، ويسلطون الأضواء الفنية عليها ، الأمر الذي يجلبها إلى الناس فيندفعون في طريق الفوارة والشر .

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق أن ذكرنا فيها أن الحكم الجمالي ليس كالحكم المنطقي وأنه لا يتسم بالموضوعية لأنه يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هي : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة ، والأثر الفني الذي ينتجه ، وما ينتج عن التفاعل بين الأثر والفنان قبل أن ينتج من حدس للصورة الجمالية ، ثم يأتي دور المتذوق الذي يصدر الحكم الجمالي في النهاية ، وهذا المتذوق يدخل في هذا التفاعل فيصبح تفاعلاً ثلاثياً أي ذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أن يقتنع بالصورة الفنية موضوع حدس الفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل الفني الذي أشرنا إليه . فالمتذوق إذن لا يقف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجي أن يطبع نفسه عليها ، فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلي الذي لا يتدخل بشخصه في تقويمه . وكأنه يتناول بالحل مشكلة رياضية أو كافي به بصور بعقله منظرًا فوتوغرافيًا . وإذا كان الأمر كذلك فالتذوق الأحكام الجمالية مستند في كل زمان ومكان وعند كل شعب وجنس . ولكن يكون ثمة اختلاف أبداً بين هذه الأحكام بالنسبة لأثر فني واحد رغم تباين العادات والتقاليد واختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة . وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الاستدلالية ويكون

الحكم الجمال كالحكم المنطقي تماماً ، وهذا أبهـ ما يكون عن ميدان الجمال وإدراكه فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الاداكية والشعورية ولكنه ينبع من نفس الفنان ويتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعي فيما يختص بطبيعة الجمال .

ب — الموقف الذاتي :

لقد نشأ هذا الموقف للرد على هذا التطرف الشديد في تصوير الجمال وتقويمه . فإذا كان الموقف الموضوعي قد أعتبر الجمال صفة عبثية حالة في الشيء الجميل ، فإن أصحاب الموقف الذاتي قد اعتبروا الجمال معنى عقلياً فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمعزل عن إدراكنا لها . ونجد على رأس ممثلي هذا الاتجاه الذاتي في فهم الجمال « تولستوي » وهو يرى أن قيمة الأثر الفني الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولاً وأخيراً فيمن يدر كونه ، فجبال الأثر الفني يقوم إذن على أساس تقدير الناس له ، ومن ثمة فإن قيمة الأثر الفني تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال في حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مروهون بالتأثير الذي يحدثه في نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد ومستواه الثقافي والحضاري ، وهو ليس عاماً مطلقاً لا يتقيد بزمان أو مكان .

ج — الموقف الموضوعي — الذاتي :

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذي يدركه ، وقد رأينا نحن فيما

أوردناه سابقا أن الحكم الجبال يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرنا وعواطفنا في عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الأثر الجميل فتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على الشيء بكل ما تنفعل به الذات المتذوقة فيكون الحكم الجبال ذاتيا وموضوعيا في نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هناك موضوعا مائلا أمام إدراكنا لا نستطيع تجاهله . ولهذا الموضوع مظهره وألوانه وشكله وزواياه ، فإذا كان رسما فإن الأضواء تتلام فيه مع الزوايا ومع مكوناته ، وكذلك تتأثر الألوان بهذه الأضواء وتناسقها . وفي القصيدة نجد كلاما موزونا وفكرة مصورة ، أي نحن نجد في الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على تقويمنا فيجد صدئ فيها ويتفاعل هذا الصدئ مع أنفسنا فيكون الرجوع هو الحكم الجبال . فكأن الحكم الجبال - إذا أردنا أن نشبهه تشبيها كوتكوزثيا مشغضا نوع من رجوع الصوت المتجه إلى شوكة رنانة هي النفس هي تكون أهزازها هو شعورها بالجبال .

٣ - أخلاقية الجبال :

مصممون هذه المشكلة هي التساؤل عما إذا كان يجب أن يربط الجمال بقواعد الأخلاق . أو أن كلا منها منفصل عن الآخر له أصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال ونخص منهم بالذكر « أفلاطون » وكذلك الرواقيين . فالرواقية أيضا كانت ترى أن الشيء الجميل وهو الخير الكامل في نظر علم الأخلاق

ونجد أن « هربارت » في العصر الحديث : وهو مؤسس علم الجمال ، يوحّد بين الخيريّة والجمال . ويجعل علم الاخلاق فرعاً من فروع علم الجمال . فالذوق ليس مقولة أخلاقية فحسب في نظره ، بل هو وحده الكفيل بالتعبير عن القيم الاخلاقية وهو المحك الاول والاخير في تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند القائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافستري الذي ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الاخلاقية قائم في الانسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى في جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الافراد بعضها مع البعض في علاقاتهم الاجتماعية . مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التي لا تستهدف غاية معينة ويعنى آخر فإن « شافستري » يرى أن الجمال في حقيقة أمره ضرب من المارموني أى الانسجام ويهاجم هو وأصحابه فكرة الفضيلة التي ينطوى عليها الدين وإلى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال الفضيلة في ذاتها يكفى لحث الانسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدراً للاخلاق الفاضلة هذه الاخلاق التي لا تقوم في نظره على الطمع في الجنة أو الخوف من النار بل يجب أن تقوم على حب الفضيلة لذاتها أو لجمالها . والنفس بطبيعتها تهفو إلى الجمال ، وتفر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعني أن الفن يجب أن يكون خادماً للأخلاق أو أن نتخذ من الفن أداة للوعظ والارشاد الاخلاقي إذ أن هذا الاسلوب الوعظي قد ثبت عدم جدارته ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الاخلاق فنحول بين الفنانين والتعبير عما

يفعلون به من صور قد يكون بعضها منافي للأخلاق كأجزاء جسم المرأة العارية مثلا، ولكن هذا الموقف أيضاً الذي يربط بين الأخلاق والجمال، إذا كان لا يستهدف إخضاع الجمال أو الفن للأخلاق، ويرى أنها ينبعان من معين واحد فإنه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالإطلاق بلا حدود في تصوراته الفنية التي قد تبدو منافية للأخلاق. وسيُفسر أصحاب هذا الرأي موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيُدشمر نقبح الصور التي تنافي الأخلاق وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة.

وإذن فسيختص بنا هذا الموقف إلى مذهب آخر يتنادى أصحابه بأن الفن للفن ويرفضون بشدة أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين. وقد عرف هذا المذهب أولاً باسم «مذهب الطبيعيين» قد جاء كرد قوتل معاكس للرأي الذي يربط بين الخير والجمال. أنشأ هذا المذهب «بلاك» وتبعه «أميل زولا» وكان من المشايخين له الشاعر الفرنسي الداعر «بودلير» ومن أتباع مذهب الفن أيضاً «بولستروي» كما سبق أن ذكرنا.

وكان إميل زولا من أتباع هذا الرأي أيضاً ومن أفراد المدرسة الطبيعية، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية في ميدان الفن بمعزل عن الخير محاولاً أن يستعمل المنهج التجريبي المستخدم في العلوم الطبيعية، ذلك المنهج الذي دعا إليه «كلود برنارد» في عصر «إميل زولا» وغايته من ذلك أن يكون الأدب صورة للواقع أي يتقابل الجمال مع الحق، وأن يعتمد الإثنان عما يسمى بالخير، فإذا حدث وأتجه الفنان إلى التعبير عن نزعات إنسانية عامة وتسامى في هذا التعبير بحيث يتفق في النهاية مع قواعد

الأخلاق ، فلا يفهم مع هذا أن الأخلاق تعرض قواعدها على الفنان أو أن تمت التزاما أخلاقيا في مجال العمل الفني . وأنسياقا مع هذه النظرية أغرق إميل زولا في أسلوبه في الأدب المكشوف فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبرا عن نزعاته الداعرة ونزواتها الجنسية كما نرى ذلك ونلمسه في قصة « نانا » تلك المومس التي تعرض إميل زولا لسرد حياتها بطريقة الواقعية المكشوفة وبأسلوب في غاية الدقة كما لو كان يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان في نظر إميل زولا قينا - هي رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ ولهذا أيضا نجد إميل زولا ومن قبله « فيكتور هوغو » يدافعان عن الشاعر « يودايسير » ذلك الذي فاق كل من كتبوا في الأدب المكشوف بما سبقه في ديوانه « أزهار الشر » من وصف جنسي لثروات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمتنع الحياء من التحدث عنها ، وكان قضاء بودلير قد حكوا عليه بمصادرة ديوانه وأرغموا به العقوبة . فقام « هيجو » يرمي هؤلاء القضاة بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب ويأنهم قد خانوا حرية الفن . ويددوا إن أن الطبيعة الأصلية للفنان تتمرد على جميع صور الالتزام التي لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها ، ولهذا مذهب الفن للفن هو المذهب الذي يستحسنه أهل الفن جميعا ويستهوئ مشاعرهم ويتفق تماما مع النزعات الفنية الأصلية ، ورغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمة وقواعد السلوك الخلقى ولهذا فأننا نجد أنه كلما كان المجتمع وإقعا تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة ، كلما كان الفن مكبلا بالقيود ، وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والمكس صحيح .

مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس « التذوق » سيكولوجياً عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجاً جمالياً يدرس الجمال في علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أى علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة ، ومنع هذا فقد رأى فريق من الجمالين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال ، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجين ، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ؛ أما الجماليون المنهجيون فهم : التجريبيون والوضعيون أو التحليليون وأصحاب الموقف الوصفى والموقف المعيارى ثم الدجماطيةيون والنقديون وأخيراً أصحاب الموقف التكاملى .

أولاً - الموقف اللامنهجى : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون ،

١ - النظرة الصوفية

ويرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال ، ومن ثم فيجب استبعاد أى منهج يضمه فى هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وأن ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب "extase" ، حيث يتكشف الجمال للذوق الصوفى كحقيقة لا معقولة فوق نطاق الحس ، وهذه الحقيقة المتعالية لا يدركها - كما يقول أفلوطين - غير « الموسيقى ، والمحب ، والفيلسوف » .

وقد بالغ بعض اللامنهجين فى هذا الاتجاه مثل رسكن Ruskin الذى

يذهب إلى أن الفن - وهو ميدان الظاهرات الجمالية - نوع من العبادة أي أن الجمال لا يدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أي شعور إيماني مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحدس *Intuition* وأشار إلى أن إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحدس ، وليس الحدس في حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه أي إدراك الديمومة والخلافة إدراكاً مباشراً ، فكأننا بالحدس نحيا الجمال ونشعر بديبه في نفوسنا ، ومن ثم فإن أي محاولة لاستخدام العقل المنهجي في تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفتيت الجمال ومواته .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارع ، فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة العمل ، ومن الإلهام لا من التأمل العقلي .

ب - النظرة التأثرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون إلى استحالة « المنهج » في علم الجمان فكذلك ذهب التأثريون إلى أن تذوق الجمال لا يمكن أن يكون موضوعاً للدراسة أي أن يكون علماً . فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الإثقال والقبول النفسي إزاء الجمال كما يقول أناطول فرانس ، ومن ثم - حسب رأيه - فإنه يتعذر علينا الوصول إلى أي صيغة علمية في مثل هذا المجال . وحتى إن وجدت فإنها تكون موضوع حدس غير عقلي ، ولهذا فإنها

ستبدو قسوة وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

وإذن فادراك الجمال أى التذوق الفنى ليس عملية علمية . فنحن نعمل ونتأثر ونحسن بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل ، ولكننا نهجز عن فهمه عقلياً .

فكل ما ندعو إليه هذه المدرسة إذن فهو أن نمضى قدماً فى طريق التذوق الجمالى فنحس بالجمال ونفتبط به دون أن نحاول دراسته ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضه ، فالحياة مثلاً ليست أقل غموضاً من الفن الجميل ومع ذلك فنحن - لكى يتيسر لنا فهم عملية الهضم لا نقنع فقط بمتابعة هذه العملية فى استمرارها ، بل نتدخل منهجياً لتحليلها خطواتها لكى نعرف قوانين الهضم وقواعد سيره .

وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطئ - حينما تظن أنه يكفى أن نستمع بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته .

ثانياً - الموقف المنهجى :

أما دعاة الموقف الموقوف فى ميدان الدراسات الجمالية فمتمهم : —

١ - التجريبيون : أصحاب علم الجمال التجريبي^(١) .

تدرس هذه المدرسة دور « التجربة » فى علم الجمال ، وقد حاول « فحرز » - أحد دعاة هذا - أن يقيس شدة الإحساس ذات الطابع الذاتى

(١) راجع :

الكيفى عن طريق قياس منبهااتها المرفوعة الكمية ، فوضع منهجاً يقيس به لذة الشعور بالجمال . وهى لذة داخلية وشخصية بحثه . . . ويقوم هذا المنهج على دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، والى تكون السنة الجمالية فيها خاضعة للقياس ، وهو يسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال الاسفل » أو « علم الجمال التجزيى » الذى يمارض « علم الجمال الأعلى » أو « علم الجمال الميتافيزيى » الأولى القياسية كما كان عند القدمان . وينتهى فحظن بالكشف عن عما يسميه « بانقطاع الذهبى » الذى يمثل فى نظرية شخصية الكم الاعجابى لأذواو المشاهدين .

وهو ينصح - اذا أردنا الوصول إلى قوائم عامة فى هذا العلم - بضرورة تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الاضطراب والفوضى كنتيجة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن .

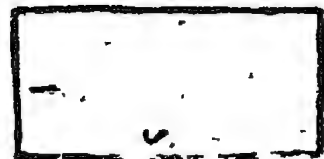
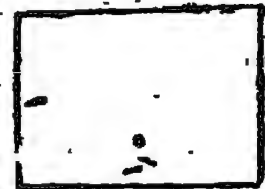
ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . وسنرى أن إحصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع انحرافات عادية للتعبيرات Variations .

وبسائل فحظن لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ، مستطيلة الشكل مثلاً أكثر ملائمة لنا واستحساناً عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد ، وذلك بعد أن تبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لى من النافذتين ، كالزجاج وواجهة المنزل والألوان وغير ذلك ؟

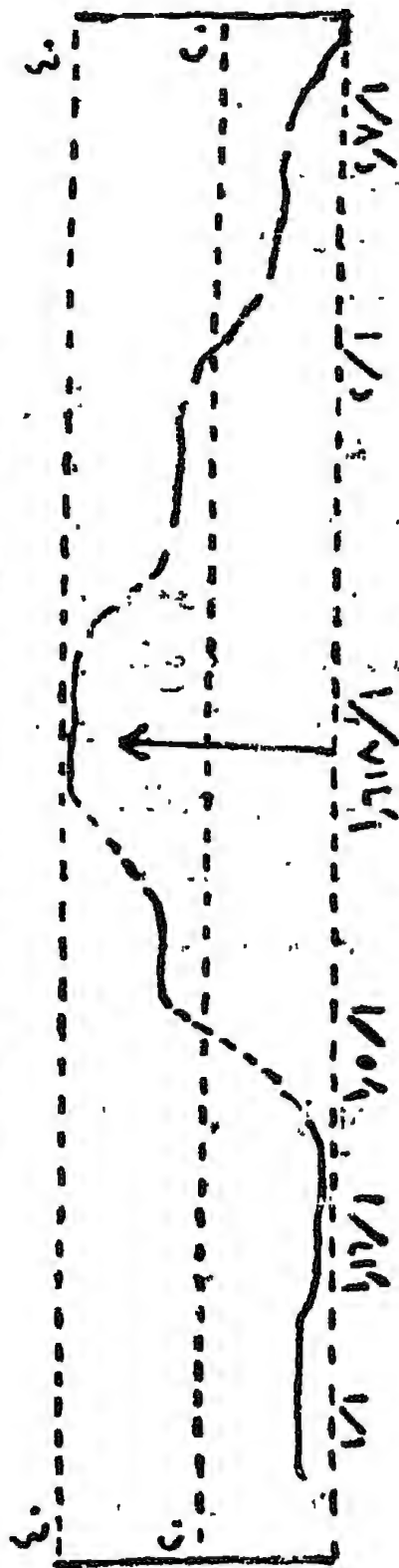
وإذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فإننا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التي تكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرون يستحسنون ما كان الارتفاع فيها ضعف العرض ، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين سيستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلا مستطيلا بعينه له أبعاد معينة ، ويسمى بخبر النسبة بين الطول والعرض في هذا المستطيل الذي حاز إعجاب الغالبية بالقطاع الذهبي Section d'or وهو الذي يشير إلى أكبر قسم من الجمال الأثر الفني .

وفيما يلي توضيح هذه التجربة بالرسم البياني :

رسم بياني يوضح النقص البياني لكم الامعالي الخاص بكنز السنين
استعمالاً لدى المشاهدين



المستطيلات المستقيمة في التجربة



النقص البياني لكم الامعالي

ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فيختر التجريبي لم يحرز تقدماً ما يحوظاً في ميدان القياس الجمالي وذلك لأنه اكتفى باختيار موضوعاته من بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهذا سيؤدي بعلم الجمالي إلى أن يصعب على أي تحليلية يجرى الموضوع الجمالي إلى أجزاء ويحكم على كل جزء منها على حدة. فنحن حينما حكمنا على النافذة بالجمال أو بالقيح من ناحية أبعادها فقط نكون قد أغفلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل . وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل في تقديرنا لجمال النافذة والواقع أن الموضوع الجمالي ليس بهذه البساطة التي يراه عليها فيختر ، فهو موضوع معقد ، لا يمكن أن نحكم على أجزائه كل على حدة ، ذلك أن اجتماع الأجزاء في الموضوع يتخلع عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء في حالة انفصالها . فكأن الأثر الجمالي يتألف من مجموعة ألحان لكل لحن منها على حدة قيمة محدودة ، ولكن هذا اللحن المنفرد عندما يرتبط في علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى تكون للمجموع قيمة أخرى متميزة تعبر عن هذا التركيب الأعلى الجديد .

وإذن ففيختر قد أغفل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤلفة لا المنفرقة . ومن هنا فإن الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوق *Supra-structure* يعلو على تركيبه العادي (١) .

(١) راجع لالو Ch, L2Io, Nctions d'Esthetique. p. 17
" Toute oeuvre d'art est un jeu de combinaisons d'un type -

ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسى فى تكوين هذا التركيب
الوقتى للموضوع الجمالى ، كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى تأليسة
المجتمع فى تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبي فى ميدان الدراسات الجمالية
لوضع أسس مادية أو مقاييس كمية للظواهرات الجمالية بصفة عامة ، بل لقد
أخضع هؤلاء مظاهر الجمال فى الطبيعة وفى الكائنات الحية لهذه المقاييس مع
أن معظم الجمالين — ومنهم فخر — يرون أن الأعمال الفنية تأخذها هي
موضوع الدراسة الجمالية .

ومن المحاولات الغربية التى استخدمت المنهج التجريبي بطريقة مضللة
قيام بعض المشتغلين بالفن وبالمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام
ووضع شروط استقرائية للتحكيم فى هذه المباريات ، وقد لاحظ المحكمون
فى هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية عاجزة عن اختيار الأجل أو الأكل ،
فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والعمق والأطراف والخصى
واستدارة الثدي والمعجز وطول الساق وعيطة الخصر وطول الجمجمة
والوزن وشكل الشعر ولون العينين ولون البشرة . . . إلى آخره ، لم تعد
هذه المقاييس وحدها كافية لإصدار الحكم النهائى بهذا الصدد ، ومن ثم
فقد رأوا أن تمت عنصراً هاماً أغفلوه وهو ما يثير الإغراء والتفتة فى النفس .

- polyphonique, où un contrepoint de structures mentales et
techniques. d'où résulte la structure de structures, ou supra-
structure, qui est le tout l'oeuvre. qu'elle soit musicale ,
plastique ou littéraire .

فقد تكتمل هذه المقاييس في شخصية فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتمثال الجامد أي يكون أمرها كما هي تمثال تحتها فنان يحتذا هذه الصفات والمقاييس الجمالية المثلى ، ولكن هذا التمثال تنقصه الحياة . وإذن فإن تكون له قيمة إذن قورن بالنموذج الحي .

وهكذا فإن المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بها عن استحالة واستيطان النفس التي تكتمت وراء هذه المقاييس ، وللنفس جمالها ، كما أن النفس للجمال . وللنفس بهجتها ووقتتها كما أن للجمال إغراءه . ولهذا فقد اقتنع المحكمون في مباريات الجبال بضرورة إضافة نسبة معينة من الدرجات لما يسمى بالفتنة النفسية أو جمال وبهاء الروح . ولستنا نباغ عندما نقول إن جمال النفس الروحي أعلى قدراً من صنوف الجبال والفتنة والإغراء الحسي بل نستطيع القول إن الطرفين متماثلان في تأثير كل منهما على جمال الشخصية وقوة تأثير هذا الجبال في الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أي محاولة لإقامة الحكم الجمالي على أساس من المقاييس المادية إنما تعتبر محاولة غير مثمرة وإن يكتب لها النجاح .

ب - أما المنهج الوضعي أو التحليلي في دراسة الجبال فهو الذي يحاول أصحابه الكشف عن القواعد والمبادئ التي ينبغي أن يترسّمها الفنان في إنتاجه والناقد التي في نقده . والمتذوق في تذوقه . وذلك في حدود دور كل منهم حتى تعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الإلهام ثم تدرس طريقة تأثير هذه الآثار الفنية في المجتمع . فمجال البحث هنا هو عقل الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التي تؤثر في إبداعه والأذواق التي تميز عصره .

وإذن فلدينا خطوتان . الخطوة الأولى : نجدها في عالم الجبال التحليلي وهي التي نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية ، والخطوة الثانية نجدها في علم الجبال المياري وهي التي نحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساساً لا حكماً الجمالية .

ولكن كيف تصل إلى هذه القواعد والمقاييس ؟ .

كلنا نعرف أن الجبال إما أن يتعلق بأمر أي بفعل أو بماطة أو بعمل عقلي . ولا تخرج صفة الجبال عن هذه الأشياء . ونعرف أيضاً أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة على ما يقول به البعض والشعور باللذة الحسية قد تصحبه نشوة جمالية وعلى هذا فنعهد القائلين بذلك نجد الإحساس باللذة أولاً صوراً الإحساس الجمالي . ولكن لا تتفق مع القائلين بهذا الرأي ذلك لأن إدراك الجمال لا يقوم على إحساس باللذة أولاً ، بل يقوم على تخدش خالص للشعور - موضوع عمل الفنان . أما اللذة فإنها قد تحدث كأثر حسي لاحق لشعورنا بالجمال . ولكن الخطوة الأولى في تذوق الجمال والحكم عليه - وهي الحد الأدنى للشعور الجمالي - تتمثل في الشعور بالراحة التي تمرى النفس حينما تشعر بأن ثمة انسجاماً أو تنسيقاً في موضع ما . ثم تأتي مرحلة ثانية وهي التي نحكم فيها على الشيء بأنه جميل وهذه المرحلة متوسطة في تطور شعورنا بالجمال والحكم عليه . وتأتي بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشيء أجمل من الآخر ، ثم تأتي مرحلة رابعة نحكم فيها بأن هذا الشيء رائع أي أن جماله قد فاق كل الحدود ، هذه الروعة تثير فينا نوعاً من الهزة العميقة بحيث نتشقى في أعماق نفوسنا ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق .

تذوقنا مثل هذا الأثر الرائع . فالروعة في الجمال ترتبط بأعمق تقسية
للتذوق وتدفع به إلى موجه عارمة من الانفعال تكون أساساً لتقويمه بهذا
الشيء وحكمه عليه بأنه بلغ حد الروعة . أما إذا كان الشيء موضوع
الحكم رائماً ومتصلاً بأسباب الأزلية والخلود أى أنه يفوق الحدود المتصورة
للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نوليّه تقديراً
وإجلالاً قاننا لا نحكم عليه بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال إلى جوار
الروعة (١).

(١) ويرد شارل لالو - عالم الجمال النفسى - جدولاً للمقولات الجمالية
البعثة ، ويحصرها في تسع مقولات من حيث نسبتها إلى قواها الرئيسية
الثلاث : العقل والارادة . والحساسية أما العقل فإن نشاطه الجمالى ينصب
على إدراك العلاقات الكامنة بين موضوعات الإحساس وأما الإدارة فإنها قد
تتجه إلى نشاط حر . أو قد تخضع لتحكم القدر . وأخيراً الحساسية الجمالية
وهي تأثر ملائم يمتد على الرضى ويزيد من حيوية الفرد والجماعة .
وتختلف مواقف هذه القوى الثلاث بالنسبة لظاهرة التناقض أو الانسجام
harmonie التي هي محك الحكم الجمالى والانسجام أما أن يكون متحققاً
possédée أو يكون مطلوباً cherchée أو يكون مفقوداً perdue
فإذا كان الانسجام المتحقق موضوعاً للعقل فإن مقولة الجمال تكون في
هذه الحالة لفظ « جميل » beau ، وأما إذا كان مطلوباً وموضوعاً للعقل
أيضاً فالمقولة هي « سام » sublime وأخيراً إذا كان مفقوداً فالمقولة

=

(روحى) Spirituel

هذه هي صورة من صور التقويم الجمالي وتليها صورة من صور التقويم في ناحية القبح ولستنا بصدد الكلام عن هذه الناحية .

== وأما إذا كان الانسجام موضوعاً للنشاط الإرادي إيجاباً أم سلباً فإن
فإن المقولات ترتب على النحو السابق فيكون لدينا « جميل » أو « فخم »
« تراجيدي » . « كوميدي » . وأخيراً فإن الانسجام موضوع الحساسية
ثلاث مقولات هي « لطيف » أو « شيق » . « درامي » . « ساخر »

ويصبح لدينا إذن ثلاث مقولات للانسجام المتحقق وهي : جميل .
وجليل أو فخم ولطيف . وهذه المقولات تعبر عن وجود تناسب سليم بين
الاجزاء والكل المركب منها . أي النسبة المعبرة عن الانزان في الموضوع .
فيقال مثلاً عن المعبد اليوناني أنه جميل وعن العصر الفرعوني أنه فخم وعن
المسكن الذي يبعث على التشراح أنه « لطيف » وتحقيق الانسجام بالنسبة
للشيء الفخم إنما يعد انتصاراً للإرادة على مقاومة المادة، وإظهاراً لسيطرتها
على ذاتها وعلى الأشياء .

راجع شارل لالو - المرجع السابق ٩٥ وما بعدها .

Tableau des neuf . principales categories esthetiques .

وتوجد صيغ أخرى غير هذه المقولات التسع ولكننا تعميمات أو
أشارات رمزية وبعضها يتضمن عناصر جمالية . ومن أمثلة هذه الصيغ -

Pittoresque, plastique, monumental, poetique, theatral roma,
nesque, lyrique, pathetique, hierarchique, musicale, joli,
charmant, ridicule, caricatural, plaisant de caractere, etc.).

هذه الصور المختلفة التي عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات كيفية لا كمية . ولهذا فأننا نصدر عليها أحكاماً ذات طابع كيفي تعبر عن الشدة لا عن الكم . ومن ثمة فأننا لا نعترف بأي محاولة لوضيغ مقاييس حكمية لهذه الظاهرات الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول (برجسون) لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف والشدة . ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة عن أي ظاهرة كيفية . وحكمنا على المنهج الوضعي هو نفس الحكم الذي ذكرناه على المنهج التجريبي من حيث أنها لا يصلحان لدراسة ظاهرة الجمال ، وشروط التذوق وعوامل الإبداع الفني .

٢ - المنهج الوصفي

نرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن تحكم على الشيء بالجمال أم بالقيح . فذلك أحكام قيمية فارغة لا معنى لها ، بل يتعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر لا أن يحكم ، ونجد عند سانت بوف Sainte - Beuve الناقد الفرنسي المشهور محاولة للنقد الأدبي تنسم بهذا الطابع الوصفي ، فكانه يصف تاريخاً طبيعياً للعقل ، والتاريخ الطبيعي لا يتضمن أحكام القيمة فهو يصف الطواهر والموجدات ويصفها ويفسرها ما أمكن ذلك ، وليس من اختصاصه أن يضح لها قبحاً أو يجعلها موضوعاً للتقدير الجمالي ، ذلك لأنه علم وصفي نظري يفرض ما هو موجود وليس معياراً يبتازل ما ينبغي أن يكون .

وقد ظل تين Taine أيضاً أن علم الجمال لن يصبح علماً معترفاً به في

المستقبل إلا إذا تخلى عن أحكام النيمة واتجه إلى الكشف عن القوانين
وإلى « التفسير » كما هو الحال في علم النبات مثلاً .

جدول المقولات الجمالية

Harmonie (منمقود)	perçue (مطلوب)	cherchée (متحقق)	perçue (الأنسجام)
Intellectuelle (عقلي)	Beau	جميل	Saturne
Affective (إرادي)	Gracieux	جميل	Tragique
Active	Gracieux (حسي)	Dramatique	Humoristique

روحاني سامي
كوميدي تراجمي
ساخر درامي

لطيف أو شيق

فعلم الجمال في نظر (تين) يجب عليه أن يعين خصائص الأعمال الفنية
من نواحي ثلاثة : الجنس والبيئة والزمان (أي الإنسان والمكان والزمان)
إذ أن كل عمل فني يخضع لدراسة علمية وصنعية من ناحية الجنس الذي
أنتجه - والبيئة التي أنتج فيها ، ثم العصر الذي تم إبداعه فيه . وتترتب
الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث . لا من حيث الجمال أو القبح ،
بل كما يرتب عالم الأحياء الكائنات من فقريه ولا فقريه إلى غير ذلك .

د - المنهج الدجماطيقي والنقدي :

وإذا كان أتباع المدرسة الوصفية قد أغفلوا الأحكام التقييمية ، واستهضوا
عنها بالأحكام الوصفية أو التقريرية ، فإن المدرسة الدجماطيقية القديمة قد
وضعت مثلاً أعلا تحكمه بدقتضاء على الأثر الفني بالجمال أو بالقبح ، وكان
أفلاطون هو أول من وضع مثلاً للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة ،

ويتحدد مدى ما فيها من جمال بإقياس إليه . أما كانت Kant فانه يضع
مثلاً أعلى أولياً *apriori* أخلاقياً وجمالياً . يطبق على الأشياء . ولكنه غير
مشتق منها . وعلم الجمال عند (كانت) هو في صميمه نقد للحكم أو تأكيد
لصحة المبادئ الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وهي الأشياء
الجميلة ، فلا يوجد حسب رأي كانت - علم يدرس ما هو « جميل » بل
العلم يتوفر على دراسة مبادئ الذوق الأولية . ولكن هذا لا يمنع من قيام
علم يصنف الفنون الجميلة ويدرسها .

وعلى هذا فافئنا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلاً أعلى ثابتاً
كامل البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادئ أولية ثابتة للذوق الجمالي .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلاً أعلى متحركاً وأكثر تلقائية
وجدة . لأنه يتجدد في كل لحظة من لحظات حياتنا . ويعبر عن الصيرورة
والخلق الحر . وهو الوثبة الحيوية الخلاقة *élan vital* . وبذلك انحل المطلق
التالي الدجماطيقي ، وتلاشت معه آراء الدجماطيقيين من أمثال أرسطو وبرو
Bcileau وبرتير Bruntière ، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة
تطوراً وتجديداً مستمراً وليس عقيدة أو موقفاً ثابتاً جامداً .

هـ — المنهج المعيارى .

إن وظيفة المنهج المعيارى أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد .
وهذه المقاييس توضح ما ينبغي أن يكون عليه الفنان المبدع في إنتاجه الفنى
وما ينبغي أن يكون عليه الناقد والتذوق في فهمه للآثار الفنية وتذوقها .
ويتقيد المنهج المعيارى في علم الجمال الوصفى بالزمان والمكان والجنس - كما

ذكرنا - وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معياريته كعلم تجاربي أو وصفي ، ذلك أن المعيارية في فلسفة الجمال تجعل القواعد عامة مطلقة تخطى الزمان والمكان وتحرر من الظروف والأحوال المعينة ، أما المعيارية في العلم الوضعي فهي نسبية .

ويقوم المنهج المعيارى على الربط بين ما في المنهجين السابقين من نواح إيجابية ، فيستغیر من المنهج الوصفي نسيبته المنهجية المنظمة ، ويعارض رفضه للقيم . وكذلك فإنه يستقي من المنهج الدجاطيقي تسليمه بالقيم ويرفض إيمانه بالمثل الأعلى المطلق ذلك لأن القيمة لا تتحدد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى . . .

وكان (فوننت) wundt هو أول من أطلق هذه التسمية أى والمنهج المعيارى ، على دراسة القيم ، إذ أنه وجد أن تمت علوماً إنسانية ثلاث هي : المنطق والأخلاق والجمال . وأن هذه العلوم تدرس قبا ثلاث هي : الحق والخير والجمال على التوالي ، وبينما تكشف العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاماً واقعية أو تقريرية . نجد أن هذه العلوم الإنسانية الثلاث تضع معايير أو أحكاماً تقويمية .

ومن ثم فإن علم الجمال لا يجب أن يتجه إلى تقرير أذواق الإنسان أو أذواق العصر ، فإن ذلك يدخل في دائرة تاريخ الفنون . بل يجب أن يتجه إلى وضع معايير هذا الذوق . ولكي تصاح هذه المعايير للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادى لأذواق الناس أى على السك الإعجابى لفالسالية المتذرقين كما رأينا فى مجال عام الجمال التجريبي . ثم أن أى معيار يجب أن تحدده وظيفة معينة ، فالشئ يعتبر عادياً أو شويأ Normal إذا أدى وظيفته ،

أما إذا فشل في تلبية الوظيفة الخاصة به فإنه يعتبر شاذاً ، ومن ثم فإن العمل الفني يكون له قيمة سوية . أى يكون جميلاً عندما يؤدي وظائفه النفسية والاجتماعية فيحقق الانسجام أو يطلبه ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية ثراءً أو يطهرها أو ينسamy بها . أو بمعنى آخر يتابع السير في مرحلة من مراحل التطور التاريخي للحياة الانسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة . وقد يكون له في مراجعتها موقفاً سليماً . فيتحدى تشبثها بالبقاء .

فوظيفة الفن — كما نرى — وظيفة حيوية فلا تفسر على أنها إخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف تقنية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفني شاذاً أو غير سوي إذا لم يحقق أياً من الوظائف التي ذكرناها . ولكن البحث العلمي عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفني ليس بالأمر اليسير . فيجب إذن الاكتفاء بوضع « المتوسط » نقيس به العمل الفني السوي ويكون في نفس الوقت علامة على سلامته وتمام انجازه لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن « المتوسط » يصلح للحكم على أذواق عامة الناس ، وليس على أذواق الصنفوة . ولهذا فإن المثل الأعلى للجمال يعطو هذا « المتوسط » ويتجاوزوه .

ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه معيار مستقبلي le normatif futur . أو أنه موجه إلى الاجيال القادمة . وعلى هذا فإنه يمكن القول بأن العمل الفني الذي لا يلقي استحساناً من عامة الناس . أى الذي لا يخضع « لمتوسط » أذواقهم يكون سابقاً لعصره ، فلا يفهمه إلا القلة ، وسيكون له تقديره العام عند الأجيال المقبلة ، وذلك كآثار بوداير ونيتشه وباخ وفاجنر ، إذ

هي أعمال فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الكلاسيكية التى تخضع لهذا المستوى وتكون موضع إستحسان الجمهور.

و — المنهج التكاملى :

ومع هذا فاننا إذا قصرنا الأحكام الجمالية على القيم السوية أو المثالية فان الدراسة الجمالية تصبح فرعاً لهلم النفس . والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آنية أو مستقبلية إنما ترجع إلى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا والفسيولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبي لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الأخرى فى مختلف مستوياتها .

وكذلك فان العمل الفنى هو التركيب الفوق الذى يعلو على هذه التركيبات المتغايرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة ، وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الأولية للموضوع الجمالى ، ومن ثم فاننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريع وغيرها فى تقدير قيمة الأثر الفنى .

ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغايرة ، ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصنعة ، والذى يتصف بالإبهام والساحرية والعبرية والإعجاز كأن به مسحة إلهية . وعلى الرغم من أن كل وحدة من هذه التركيبات الأولية المتغايرة لها كيفياتها الخاصة بها إلا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا انفصلت عن مجموعة التركيبات الأخرى التى يتألف منها العمل الفنى ، وأما إذا انضمت إلى هذه المجموعة فان العمل كله يوصفه « كلا شاملا » له تركيب فوقى سيتخطى عتبة الشعور بالجمال .

الفصل السابع

الفن كميدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان الخصب الذي نرصد في رعايه أبعاد التجربة الجمالية . فإنه من الضروري أن نكشف عن حدود العمل الفني وأن نوضح الخصائص التي يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى .

أولاً - المميزات الخاصة للعمل الفني :-

إن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضا على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى . فالرسم مثلا والنحت ليس كل قمتها مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليدا للصور الحية ، إذ لو صح هذا لأخرجنا الرسم والنحت من عداد الفنون الجميلة ، إذ أن مجهود الرسام أو المثال حيثئذ سيكون كعمل آلة التصوير التي تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف . (ولو أن تمت أنجماها معا صرا يرى أصغابه في الصور الفوتوغرافية عملا فنيا جميلا وذلك من حيث الزرابة التي تلتقط منها المناظر ومن حيث اختيار مواقع الظلال والأضواء وأنعكاساتها) .

فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليدا مخلصا أميناً . ولا يرسم الأشخاص كما تنطبع صورهم على الأوراق الحساسة لآلة التصوير . ولكنه يدخل من بشخصه وبذاته فيما يرسمه . فإذا رسم صورة «سقراط» مثلا فانه لن يرسم سقراط الذي يشاهده الناس يوميا . بل يرسم «سقراط» كما يحواه هو أو كما يود أن يراه . بحسب أسلوبه الفني . وأنشاقا مع ألوان شعوره

الخالص . وإذن فنستطيع القول بأن الصور التي يرسمها الفنان تكون أكثر اقترابا من نفسيته هو . وليس من موضوعها المعين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة آلية تعسفية متكررة بل العمل الموسيقي هو خالق وأبداع قائم أولا وأخيرا على ذاتية الفنان التي هي النبع الصافي الذي ينطلق من أعماقه اللحن الموسيقي . فالفنان الحق لا يسمح لآلية أو لأي جمل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم في أسلوب أدائه . بل هو الذي يتحكم في الآلة ويوجه اللحن بربطه بخلجات نفسه . أما السلم الموسيقي والنوتة الموسيقية والأعمال الموسيقية الأخرى فهي مجرد عوامل مساهمة قد لا تؤثر كثيرا في الخلق الفني ولا سيما بالنسبة للإنتاج الموسيقي الخصب .

وعلى الناقد الفني في ميدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الإبداء الموسيقي بوحده ، أي إلى الأسلوب الموسيقي ، بل عليه أن يتجاوز هذا السطاق ، وأن يحتك مباشرة بالصورة الفنية التي يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الأداء ، وكذلك الناقد في ميدان الشعر يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبي التاريخي فحسب فان ذلك يحول بين المتذوق وأستجلاء الصور الفنية الفريدة التي كانت ماثلة أمام الفنان في لحظات إبداعه الفني .

وإذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية في العمل الفني فالتسا مع هذا لا ننكر ان الكثيرين من ذوي الحنق والمهارة قد انتجوا أعمالا فنية جيدة الصياغة اعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة

التعبير وبراعة الالتماس فحسب . ففي الشعر مثلاً قد يعجب الناس بهجولة اللفظ وجرسه في الآذان وقد يعجب الناس برجاحة عقل الشاعر وصدقته وقدرته على صنعة الخنك والامثال والاستعمال الحسنات البدعية والاستعارات المختلفة وتحري اشرف الديباجة وجدة المطلق وبراعة الاستهلال وجميع صور الصنعة الاخرى - إلا أن جميع هذه الامور وإن عدها العرب من مستلزمات الشعر الجليل في نظرهم - إلا أنها في واقع الامر إنما تأتي في المرتبة الثانية بعد الصور الشعرية التي هي موضوع الخلدن الجمالي ، وهذا ما غفل كثير من شعراء العرب وتقادهم عن إثباته . فالصياغة قد تثير إعجاباً في نفوسنا ولكنه إعجاب يأتي نتيجة لتصدي زينها في الاذان : وقد يكون تأثيرها تأثيراً حسيّاً موقوتاً فانهي إلا ذبذبات طرب تنقضي بانقضاء سماعها - أما المصور الشعرية فان تذوقها والإعجاب بها لا يقف عند حدود الإحساس الموتوت ، بل ينفذ إلى أعماق النفس ويتخلل ذاتية المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق في نفسه طوال عمره .

وخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيراً بالسترام السيمترية (التماثل) أو إحكام الزخرفة أو تنسيق الالوان أو إبراز مفاتيح الجسم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكرن اهتمامه موجهها إلى الدقة والإخلاص في إبراز حدسه الاصيل للصور الفنية ، وتسجيل التجربة الحيوية التي يعاينها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفني .

ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الانساني

الاخرى :-

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد في وضوح أنه يختلف أساسا عن أوجه النشاط الإنساني الأخرى .

١ - قالن ليس فلسفة : إذ إن الفلسفة تتداول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقي ، ولكن الفن يقوم على « حدس » مباشر للوجود بطريقة مباشرة الاستدلال المنطقي ، إن الفن تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان في صورة اتصال مباشر يعاين على الصيغ المنطقية ، فيبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقيل لكي تقيم مذهبا معيناً نجد أن الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول إلى المفهوم المنطقي لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور في حيويتهما الدافقة والوانها وحاملها الشعوري والزمني والمكاني . ومعنى آخر يتعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجرد . وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : « بينما نجد أن العقل يحلل ويشرح مستوقفا الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيويتها دون أن يستوقفها ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التي يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية في الفن . فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السيل الحيوي الذي انبثقت خلال التطور الإبداعي دون أن يفصل هذه الوحدات عن روابطها السابقة واللاحقة . إلا أنه مع هذا يتعامل مع واقع ويخلص في سير أغوار هذا الواقع دون أي تدخل من جانب الشخص القائم بالحدس في تلوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصي ، بل يكون رائده الإخلاص والدقة والأمانة في رصد ذبذبات الواقع الحي عن طريق التجربة الحدسية . أما

الحدس الفني فانه وإن كان يتناول الواقع في حيويته أى الصور في تمام اكتمال نبضاتها وألوانها الحية . إلا أنه يحمل لها حاملا شخصياً ذاتياً بآئى من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتذوق للأثر الفني .

وعلى الرغم من أننا نصف الفن دائماً بأنه لا معقول أو بأنه لا منطقي ، إلا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطقة الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلي الذى يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفني نسميه منطق الحس وهو الذى نعنيه من كلمة « استيتيك Aesthetics » .

وإذا كان الفن منفصلاً عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب . فإنه مع هذا قد يتداخل مع الفلسفة فيعبّر تعبيراً عبقرياً عن الفكرة الفلسفية كما هو الحال في المذهب السريالي ، فالسريالية في فن الرسم مثلاً - وهي أسلوب طريف يتجاوز الواقع الملموس - يحاول أصحابه التعبير بالرمز الغامض - أوفياً يشبه النمط الأسطوري - عن عالم الرؤى والأحلام . وأستجلاء خبايا العقل الباطن والخواطر المكبوتة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنه الفنان السريالي قد يعكس هذا الوضع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها البارزة ويخلع عليها طابعاً سيكولوجياً معيناً وتكويناً رمزياً غامضاً بعيداً عن عالم الواقع . ولكن العلاقة التي بين هذه الرموز وبين ما ترمز إليه ليست كالعلاقة بين الفكر واللغة . فبينما نجد أن اللغة - كأداة للتفاهم الاجتماعي - قد اتخذت صبغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها صمة إجتماعية من حيث أنها لغة الجماعة معينة أنفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل فرد من أفراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف إليه - بينما نجد هنا بالنسبة لعلاقة المفكر باللغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للآخرين .

ويجعلنا نثق إلى حد ما بأن أفكارنا ستعبر بأمانة إلى أذهان الآخرين لنقتنا في صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معاني - نجد من ناحية أخرى أن الأمر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالي عن الرؤى المجردة ، فالرمز السريالي الذي يستخدمه الفنان للتعبير عنها إنما هو وسيلة شخصية محنة لا أثر للموضوعية فيها . . . هو أداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته ، ولهذا فإن التلاق بين الفلسفة والفن في هذا المذهب يستند أساسا إلى التجربة الشخصية والمعاناة المردية والتأمل الذاتي اللاشعوري وليس إلى المنطق العقلي والفكر المجرد ، ومن ثم فإن اقتراب « الفن السريالي » من الفلسفة لا يعني أكثر من كونه يتجاوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة وهو مجال يدخل في نطاق البحث الفلسفي . وإذا كانت السريالية تقترب من الميتافيزيقا - وهي الموضوع الأثير للفلسفة - فإن الرمزية أيضا تسير في نفس الطريق الذي سلكته الفلسفة أي أنها تستمد موضوعاتها من الفكر أو من الانفعال المجرد . فترمز إليه برموز حسية معبرة : فالقلب الذي تخترقه السهام إنما يرمز إلى الحب الشديد ، ومة الجبل الثلجي ترمز إلى السمو العقلي والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة قد ترمز إلى التزمّت الديني والأخلاقي إلخ . . . وعلى هذا فعلى الرغم من استخدام كل من الفن السريالي والرمزي لموضوعات الفلسفة إلا أنها لا يمكن أن يدخل في نطاق العمل الفلسفي . فالفن ليس فلسفة .

٢ - ولعلنا نتساءل أيضا عما إذا كان (الفن يعتبر تاريخيا) أي أن يكون في أصله أداة طبيعة لمادة التطور التاريخي والأحداث المتتابعة على مسرح الحياة الإنسانية ؟

والجواب بالنفي، فالفنان لا يشترط فيه ان يكون مؤرخاى ان يكون امينا فى سرد الحوادث التاريخية، بل له ان يصور التاريخ كما يراه وله ان يصوغ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انعكاسات هذه الأحداث وهذه الشخصيات على ذاته، فحينما كتب شوقي مسرحية (كليوباترا) لم يكن كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية فى دقة. بل عنى أكثر من هذا بإبراز شخصية كليوباترا كما يحسن بها هو: كنموذج شخصى ترتبط به صور فنية متعددة تعكس أضواءها على الحوادث فتراهى له فى لون خاص، وليس كما حدث فعلا فى التاريخ. بل لقد عنى أيضا بإخراج هذه الصورة الفنية - وهى القصة - مكتبله المنظر بحبكة فنية بحيث تقف إلى نتيجة تحل مشكلة القصة، هذا بالإضافة إلى ادخال قدر من الفكاهة والروح لكي تسهل متابعتها ولكي تكون اداة للترويح عن النفس وإلى توجيه النظر إلى طبيعة أو نسق غير مألوف. وكل هذه أمور لا يمكن الإدعاء بأنها ذات صبغة تاريخية أو انها حدث بالفعل فى حياة كليوباترا.

وإذا فهم الفنان ليس التسجيل التاريخى، بل هو الخلق الفنى، وإذا كان النقد التاريخى يحاول التمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع فإن الفنان لا يجهد نفسه فى ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع أو صحتها التاريخية بل يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة عن الخلدس الجمالى للصور التى تنبع من اعماقه.

وعلى الجملة فإن النقاد لا يهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخى فى العمل الفنى كما هو الحال فى (مسرحية كليوباترا) مثلا إذا ان تمت اختلافا جوهريا بين عمل الفنان وعمل المؤرخ.

ومع هذا فالفنان لا يستطيع التحل تماماً من كل الحدود التي تفرضها
الوقائع التاريخية . فلا يمكن لقصصى مثلاً أن يصور العاغية فيرون في صورة
حكيم مصلح يتطوى قلبه على الخير ، أو يخرج لنا نابليون في صورة جبان
مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما (١)
فالعمل الفني الذي يستمد مادته من التاريخ وإن كان لا يجب أن يكون
مطابقاً للوقائع التاريخية إلا أنه يجب ألا يخرج عن الإطار العام للمفردات
التاريخية .

٢ — هل الفن علم طبيعي ؟

ليس الفن أيضاً علماً طبيعياً إذ أن العلم الطبيعي يهتم بجميع الحقائق
وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أي أنه ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن
قوانين سيرها في الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضي فإنه يستخدم منهج البرهان
القائم على البديهات والمسلمات الرياضية . أما الفن فإنه لا يستخدم التجريد
أو البرهان كمنهج ولا يخضع للقروض أو للتصنيف العلمي ، بل هو ينبع
من ذاتية الفنان المتفاعلة مع الموضوع . ونقصد بقولنا إن الفن ليس علماً
طبيعياً ، أن نبين في جلاء ووضوح أن العمل الفني أبعد من أن يعد مجرد
عكاشة للطبيعة . ففي الرسم مثلاً لا يجب أن نطالب الفنان بأن يكون كآلة
التصوير التي تلتقط المناظر كما هي وفي أدق تفاصيلها . بل إن الفنان في

(١) وقد أخرج مؤخراً أحد الكتاب في مصر مسرحية من هذا النوع
عن «مأساة الحلاج» أظهره فيها كصالح إجماعاً على عظيم ضاربا عرض الحائط
بكل ما أحاط بشخصية الحلاج من وقائع تاريخية ودينية وصوفية لا تغيب
عن أنظار الباحثين .

هذه الحالة هو الذى يسبغ طابعه الذاتى على مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد إخلطت بذكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة . وعلى الجملة فان المنظر الطبيعي الذى يشكله الفنان فى لوحته يكون حيث تدن نتيجة الخدس الجمالى تابع من أعماق ذاتيته وقد يختل فيه بعض الحقائق الطبيعية : وقد يظهرها بطريقة تخاف ما هى عليه فى الواقع وهو لا يخضع فى هذا كله إلا لعاملين : المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الخدس الجمالى للصورة :

٤ — وكذلك فان الفن ليس عملاً يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل الدائم على الوهم ينتقل من صورة إلى أخرى انتقالاً سريعاً لتتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد فى الأعمال الفنية عهد الهادفة والتي تقصد فيها الأحداث والحركات لذاتها . إلا إذا كان العمل الفني يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ — ليس الفن مباحراً للانعالات الموقوتة التي تعرض للانسان،

فالفنان كالشاعر مثلاً لا يفعل مباشرة أمام مرئيه ما كان يكره أن يخرج أو يقره . إذ أن هذه تكون فى العادة ردوداً سريعة على المواقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الانفعالات . والفنان الأصيل يحذر من أن يتساق وراءها إذ هو يجهل فتتفاعل صورته التي يحدسها مع الاتيصال المحيط بها . فيصدر عن الفنان تعبيرات رائعة ، قد يكون ألياناً متتابعة أو لحناً موسيقياً جميلاً أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصنعة الفنية وأساليبها :

وإذن فالفنان قد يستجيب للانعالات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر ردود تلقائية دون وعى كالصراخ أو الضحك الترفيع

بل هو يحول الانفعالات إلى تعبير فنى ، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه نوعا من التحكم العقلى والتأمل العميق . فالفرق إذن بين الانفعالات المباشرة وهى ذات صبغة شعورية بحتة - والعمل الفنى الذى يقوم على الحدس الجمالى هو أننا نضيف إلى العامل الشعورى أى الانفعالات عاملا عقليا أساسه التأمل ، ويتضمن عدة عمليات مختلفة من تذكّر واقتباس وخيال وإضافة وحذف وإبتكار وكشف إلخ . وبهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على هذا النحو يحرقنا من العواطف والانفعالات المباشرة ، أى أنه ينطوى على قوة تطهير تستهدف تنقية النفس . ولهذا فان الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفنى كالموسيقى والرقص لتكون عاملا مساعداً فى الوصول إلى حالة التطهير ، وكان الفيناغوريون أول من أشار إلى فائدة الموسيقى فى التطهير الروحى ، وكذلك فان الموسيقى مثلا كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسى .

ويتميز التعبير الفنى بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويؤثر فى الناس فى كل زمان ومكان فيحدث لهم حزنا أو ألما أو رغبة أو رهبة ، نشاطا أو تقاعسا ... إلخ وقد يتخلد ، بينما نجد أن الانفعال الوقتى المباشر ينقضى أثره بانقضاء زمانه ، فالصورة المضحكة أو الكوميديا إذا كانت غملا فنيا أصيلا تبقى عالقة فى أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال فى قصة دون كيشوت وهى ممارسة فنية للخير المثالى . فرغم سذاجة البطل والسخرية التى نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفه المضحكة فهو يندفع ليصارع الطاحونة مثلا وغير ذلك مما يثير الضحك والسخرية فى نفوسنا رغم هذا كله فان تمت عمارة فنية رائعة لعرض صورة من النماذج البشرية المثالية فى سياق فنى محكم ، وينطبق

هذا أيضا على مسرحيات نجيب الريحاني فقد كانت تعتمد على الفكرة والصور الفنية النقدية إلى جانب المواقف المضحكة ذات الصفة الترفيهية ، إذ أنها تشتمل في الغالب على نقد شديد للحاكم والناجر وصاحب العمل والمحامي ولأصحاب المهن على اختلاف طبقاتهم وتنوع خرفهم . وليست الملهة وحدها هي التي تبقى وتخلد إذا كانت عملاً فنيا أصيلاً . بل إن هذا ينطبق على الفن التراجيدي أيضا فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يثير في نفوسنا الحب أو الكراهية لشيء ما فربطاً به بنوع من المشاركة الوجدانية كما سنرى فيما بعد . ومع هذا فإن « المأساة » التي تثير في نفوسنا الحزن والألم فحسب دون إنطوائها على فكرة ما أو صورة فنية مبدعة لا تعبر فناً أصيلاً . وهكذا أيضا فإن الملهة التي تقوم أصلاً على إثارة الضحك والفرح فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل الترفيه المرفق عن النفس والموقوت بزمان صدوره ونحن إذا استعرضنا ما شاهدناه من تمثيلات مضحكة نجد أن من بينها ما بقي له أثر في نفوسنا رغم مضي مدة طويلة على مشاهدته أو قراءته والسبب في هذا أن العمل الأول كتب له الخلود لأنه يقوم على حدس فني لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حاد فأصبحت هملاً ممتازاً كما هو الحال فعلاً في رواية (البخيل لموليير) وكذلك سخرية (فولتير) وتهكمه اللاذع وأعمال (برناردشو) ذات القدر اللاذع الساخر .

٦ - ليس الفن خطابة أو تعالماً أو تهذيباً :

يتفق ذلك مع ما سبق أن أشرنا إليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية أو نظرية مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية

أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية ، فهو أن يكون بهذه الصفة فنا خالصا إلا إذا كان ممتزجا بمشاعر الفنان وصادرا عن أعماق ذاته . ولا تخرج الخطابة عما أشرنا إليه ، فالخطابة كفن من الفنون لا يمكن أن تعرف بصفتها الفنية إذا لم تكن صادرة عن حس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تحتاج جوانبه فيندفع في فصاحة وفي زلاقة تعبير . أما إذا كانت الخطابة موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى أمر سياسي أو ديني ... إلخ كما يحدث في الاجتماعات السياسية أو في حلقات الإرشاد الديني أو التهذيب الأخلاقي فإن الخطيب في هذه الحالات لا يمكن أن يسمى فنانا لأنه إنما يعبر عن حقائق فلا يتطوى تعبيره على خالق أو إبداع فتى لصور جمالية إلا إذا اعتبرنا جمال الأسلوب وقوة التأثير الخطابي نوما من الفن الخالص ونرى أن كثيرين من الفنانين يستخرون من الخطابة والشعر الديني ققوليتهم بقولهم إن الأشعار المقدسة مقدسة حقا لأن أحدا لا يلمسها ، أى أن أحدا لا يقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هي تعبير عن تصوير لقدرة الخارقة أساسه الرهبة والخوف أو الشراب أو الرجاء .

ثالثا : علاقة الفن بأنواع النشاط الانساني الاخرى :

لا يمكن في الواقع فصل النشاط النني عن أوجه النشاط العقلي الاخرى فليس الشعور الذي يقوم عليه الفن شعورا منعزلا عن العقل بل هو شعور يجتاح العقل بأفكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فإن الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر ، وإلا كان فنه نوما من الانطباعات الخالية من أي محتوى .

وإذن فليعمل الفن لا بد أن يكون أساسه الشخصية الإنسانية الكاملة ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاق أى فى الشعور الخلقى، لذلك فان مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الأخلاق أو فى الضمير الخلقى أساساً للفن ، وقبلة لا نوافق نحن على ما يذهب إليه أتباع هذه المدرسة حينما يربطون الإخلاق بالجمال أو بمعنى آخر يطبقون بين الخير والجمال .

ومهما يكن أمر هذه النظرية . والنظرية المعارضة لها ، إلا أنه من الأهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حسن مزهف يشعر شعوراً واضحاً بمعانى الخير والشر والفضيلة والبرذيلة ودقة شعوره بهذه المعانى لا يفسر على أنه تحيز لطرف منها ضد الآخر أو أنه ينتصر مثلاً لمعانى الخير والنضيلة كما تراها المذاهب الاخلاقية المختلفة . والفنان إنسان حر طليق لا يقيد أى عرف أو منفعة ولا ينساق بفنه وراء أى من هذه المعانى وليس الفنان أيضاً مطالباً بأن يتصف بشئ من هذه الصفات فلا يجب أن يكون قديساً ليكتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النيك والفداء الدينى بل نحن نرى على العكس من ذلك ، أن الكثير من الفنانين يجيدون التعبير عن عكس الحالات التى يعصفون بها ، فالشاعر الجبان يجيد الشعر فى البطولة لأن فى ذلك نوعاً من التعويض النفسى عن عقدة النقص .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وحيد النشاط العقلى الأخرى بل العكس هو الصحيح . وهو أن ألوان النشاط العقلى على مختلف صورها تحتاج إلى الصيغ الفنية لكي تظهر ولكى تشيع . وأبسط هذه الصيغ الفنية هى الكتابة (الخط) - فالخط أثر فنى بديع نصفه بالجمال أو بالقبح . وهو أيضاً أداة إجتماعية أساسية للتفاهم بين الناس ، فإذا كان هذا

الخط منظوماً أى شفويًا فإنه يصبح أداة للجدال والمناقشة والاتصال اليومي بين الأفراد والجماعات وكذلك فإن الخط مكتوباً أو مقروءاً أداة لنقل العلم والمحاضرات عبر الأجيال وكذلك الغناء والرقص والرسم والنحت والآثار المختلفة بما عليها من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة في أسلوبها الفني ، على الرغم من أنها تخدم جميع أنواع النشاط الإنساني ، ففي كل ناحية من نواحي النشاط الإجتماعي يتدخل الفن لكي يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لأنه من آثار النشاط الإنساني ، وكذلك فإن الفن في المجتمع كما يقول ريد Read في كتابه « الفن والمجتمع » :

هو « همزة الوصل بين الناس في المجتمع » .

كما أن التقدير الجمالي لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ويشجع التوافق والتضامن بين الناس ، فالتوافق الناس في الحكم على أغنية ما في مجتمع معين بأنها جميلة ، هذا الاتفاق يدعم قوى التماسك الإجتماعي في المجتمع وقد يستغل البعض هذا التماسك في مواقف خاصة .

والخلاصة أن النشاط الفني لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه النشاط الإنساني الأخرى على الرغم من أن الظواهر الفنية — كما قلنا — ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذي لا يسمح لأى تيار آخر خارج ذاتيته بأن يسترق إنتاجه الفني النابع من تلقائياته الخصبية .

الفصل الثامن

تفسير الظاهرات الفنية أو مشكلة الابداع الفني^(١)

تبين لنا إذن من دراستنا لمناصر العمل الفني أنه يقوم على المادة والموضوع والتعبير ، فما حقيقة عملية الخلق التي تلد أثرأ فنياً ، أو بمعنى آخر كيف تفسر ميلاد العمل الفني ؟

١ - نظرية الإلهام والعبقرية :

يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحي من عالم مثالي فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربّات الفنون^(٢) . قالن إذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنون الإلهي ، أو هو من قبيل الوجد الصوفي ، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوو حس رفيع مشبوب العاطفة . ويمتاز الفنان عن عامة الناس ويشذ عنهم في مزاجه وفي سلوكه ، وهو لا يعدو أن يكون أحد القوابل السلبية التي تنتظر أنهار المطر أي الإلهام دون أي تدخل إيجابي من ناحية الذات ، فلامارتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول : إنه لا يفكر على الإطلاق ، إنما أفكاه ، هي التي « تفكر » له ، وقد أشار جيته إلى أنه حينما كتب آلام فرتر لم يبذل أي

(١) راجع المؤلف القيم الذي أخرجه الدكتور حلمي المليجي عن « سيكولوجية الابتكار » فهو يشتمل في قسم منه على دراسة تجريبية ممتازة لظاهرة الابداع الفني .

مجهود شعورى فى تدبيرها اللهم إلا الإنصات المريف إلى هواجسه الباطنية، وكذلك ما ذكر عن شوبان من أن الإبداع الفنى عنده كان تلقائيا مسجريا يرد عليه دون أن يتوقعه ، وقول كولزديج من أنه يكتب أثناء نومه كما لو كان مسحورا والشعراء جميعا يتكلمون عن شياطين الشمر وكيف أن كل شاعر أسير لشیطان خاص به فالننان إذن أسير فى يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها كما يقول نيتشه . هذا هو موقف مدرسة الإلهام والعبقرية فى تفسير الإبداع الفنى ، ويبدو أن النزعة الرومانطيقية فى الفن كانت هى المسئول الأول عن المبالغة فى هذه الناحية والاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور . على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هى بطبيعتها أقل الفنون إستسلاما لهذه النزعة لأن أصحابها يهررون أنهم أستمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس .

والذى يجب أن نشير اليه بهذا الصدد أن أصحاب النزعة الرومانطيقية يتناسون أن الفن وإن كان إشكالا شخصيا إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى أنه ينتسب إلى الطراز الفنى السائد الذى هو حصيلة الحضارة والمجتمع فى تاريخها الطويل .

٧ - النظرية العقلية :

وإذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل حدسى معارض للعقل ، فإن العقلين قد ذهبوا إلى أن العبقرية فى الفن لا تمارض العقل مطلقا بل هى فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج وأغ قد أمتلك زمام نفسه ، وقد انتقد دى لا كروا موقف مدرسة الإلهام وذهب إلى أنه ليس

حقيقة أن الخلق الفني يقوم على ما يشبه الوجد الصوفي أو الحدس الديني أو الإشراق الالهي ، وليس هو نوعا من الاجترار اللا شعري كما ادعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ وواع وتمثل ناقد ، وإداة مضادة . وليس في مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخيال إنتاج أي عمل فني بدون تدخل الجهد التكنيكي في تنظيم المادة الخام

ونمت صورة أخرى الموقف العقلي في تفسير الابداع الفني . حيث نرى (كانت)^(١) يرجع العمل الفني إلى قوانين وشروط اولية *apricri* سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الانسانية بل مشتقة من قوانا الادراكية وهو يشير إلى شروط اربعة يخضع لها العمل الفني وهي . الكيف *qualité* أي تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ثم الكم *quantité* أي عدد المعجبين به بناء على مدى تناسق الصورة أو اتساق الكيف ويسمى أيضا بالكم الاعجابي ، فالأثر الجميل يحمل في ذاته قوة انتشاره ويمم الإعجاب به عند الناس . ثم الترابط *relation* أي كون العمل الفني غاية في ذاته أي ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفني لا غاية له غير ذاته ومن هنا تلتقي الصفة النفعية وينتفي إخضاع القيمة الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها وأخيرا الحالة التي عليها الفنان أو المتذوق للأثر الفني *moralité* وذلك يعني أن الحكم الجمالي ينصب على واقعة يحدث في التجربة وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعيا بافتراض وجود إحساس مشترك

فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة . وهذا تصبح سمجة الجمال نوعا من الأمر المطلق الذى يشبه إلى حد ما الأمر المطلق في ميدان الأخلاق . ولكن هذا الأمر ليس أوليا مطلقا كما هو الحال في الأحكام الرياضية والطبيعية :

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفنى تجعل من عملية الإبداع الفنى فعلا صادرا عن قوانا الإدراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك فإنها تعتبر شروطا لحكمتنا على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح وهى شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية بمعنى أنها تطالب بتفكيرها أو تطبقها ، وتمثل فنا عقليا مجموعيا . وبهذه الطريقة يفسر (كانت) موضوعية الأحكام الجمالية .

٣ - النظرية الاجتماعية :

فإذا ما انتقلنا إلى المدرسة الاجتماعية نجد أصحابها يبحثون عن « الدور » الذى يضطلع به المجتمع في العملية الإبداعية وكان تين Tanie أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية في ميدان الفن ، فهاجم الأحكام المعيارية وقال إن الفن وليد المجتمع ، ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن ، وكذلك فإن المثل الأعلى في الفن لا وجود له عنده ، والفن يخسب رأيه ليس لأنه أجا فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعى ، والمعايير الفنية ماير حضارية ذات أصل إجتماعى والصناعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة ، وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمل الفنى بمثابة شهادة بنجاحه ، وإذن فالقيمة الفنية إجتماعية أى أنها بحاجة إلى شهادة الجمهور أى المجتمع ، والفنان ليس كائنا

منعزلا عن المجتمع ، بل هو كأن اجتماعي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها ، وحقا ، إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فإنها لا بد من أن تستند إلى تيارات سلبية معارضة تسرى في المجتمع وتشجع على الرد ، كأنهايار النظم العتيقة ، أو ظهور حركة تجديد اجتماعية الخ . فالقطيعة بين الفنان والمجتمع في حال المعارضة تكون ظاهرة دائما . إذ أن الفنان مندمج حتما في التراث الحضاري للمجتمع بالإضامة إلى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية ، والواقع أن كل فترة زمانية مجموعة خاصة من التصورات والطرز الفنية . ، فقاتوا عصر النهضة لهم طابع خاص أو روح فنية خاصة تجمع بينهم ، والفن الأوربي الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

ويأخذ دوركايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله : إن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارس ، ولا ينبغي ، على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعي أيضا من ناحية أنه يتطلب جهورا يعجب به ويقدره ، وعلى هذا فالفنان في نظر دوركايم لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أي عن المجتمع بأسره ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعوري بل عن طريق الاختيار اللاشعوري وهو ما يشبه الحمل الفني نتيجة للاختصاص الذي تم عن طريق المجتمع ، ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفني يصدر عن الإلهام أو الوحي ما داموا لا يملكون بأيديهم خيوط التأثير الاجتماعي التي تكون في الواقع بعيدة الغور متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية ، إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة

تتمثل في أن يدخل الفنان على التراث الفني المجتمع تعديلات وتطويرات أو تاليفات لم تكن مدركة من قبل ، مع أنها تكون موجودة في المجتمع ومشتقة من كيانه ، وإذن فالإبداع الفني قائم على :

أ — المؤثرات الحضارية وهي البيئة الطبيعية . والجنس (وهو يمثل ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ، ثم التيارات الجمالية السائدة .

ب — أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكتية الفن) والتراث الفني عبر التاريخ .

ج — الوعي الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان .

د — النظرية التأثريه أو الانطباعية :

ولكن التأثيرين وقد قامت مدرستهم أصلاً على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم رنوار . وماتيه وسيرلى . مارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى أن العمل الفني لا يمكن أن يفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية ، أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفني بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسبح وحده ، وأنه شئ فريد ليس كمثل أى شئ آخر وهو يحمل طابعاً أصيلاً قد لا يسهل إرجاعه إلى مجموعة من الأعمال الفنية الأخرى وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثيرين . فالعمل الفني الأصيل لا تعلوه قيمة الائتلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضرباً من التحول والانفصال ، وكأنه حقيقة جديدة تماماً على الوسط الفني الذى ظهر فيه فندهرش له وتعجب به وكأنه سر يذيعه

الفنان لأول مرة . وليس كما يقول الإبتدائيون إن العمل الفني مشتق من المجتمع ومن تراثه وأنه مهما أنعزل عن المجتمع فإنه يعود إليه . عن طريق الجمهور الذي يرجع إليه وحده تقويم العمل الفني . ويستند موقف التأييديين بهذا الصدد إلى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدما الصبورة الميكتملة لعمله الفني قبل أن ينجزه ، ومن ثمة لا يستطيع أحدا أن يقدر مقدما مدى ما يصل إليه العمل الفني من أصالة إذ الأصل في عملية الإبداع الفني هو الشعور بالرغبة أو بالحاجة إلى تحقيق شيء ما لا يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء أو التنفيذ ، وقبل ذلك لا يمكن حصره في - و قداه على محدود وفكرة منطقة إلى العمل ، وحتى إذا كان لدى الفنان تصور أولي لعمله الفني فإن ما يتم تحقيقه بالفعل قد لا يتطابق في النهاية مع تصوره الأولي . بل ربما زاد عليه أو نسخه أو مارضه ، ومن هذا يتضح لنا أن الإبتكار الفني لا يتم إلا خلال الأداء الفني ، ويقول فان جوخ : إن العملية الإبداعية فضلا عن أنها تقوم على جسيمة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضني والدراسة المستمرة التي هي أدوات الإبداع ، إلا أن تمام العمل الفني وأستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما ، بل لا بد من الأداء أو التنفيذ إذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية .

هـ - موقف مدرسة التحليل النفسي (فرويد) :

وننتقل بعد هذا إلى تفسير آخر لعملية الإبداع الفني يخالف موقف مدرسة الإلهام والمدرسة الاجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسي . تحاول هذه المدرسة أن تستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان . إذ هو في نظرها شخص منطوق على نفسه بقرينة كثير

من حالة المريض النفسي « العصابي » وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتفليس عن رغباته الجنسية المكبوتة ، وقد أخذ فرويد « ليونارد دافنشي » مثالا لتأييد نظريته ، فقد كان دافنشي أبنا غير شرعى ، مما دفع به إلى الارتباط بوالدته ارتباطاً زائماً . الأمر الذى فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر — فيما بعد — ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة فى علاقاته بلامذته والمهجين به ، وقد ظهرت هذه الانحرافات فى أعماله الفنية فى لوحة الموتايلا مثلاً ، وفى لوحة يوحنا المعمدان حينما خلط الذكورة بالأنوثة .

فالفتن إذن عند دافنشي لم يكن سوى عملية إغلاء أو تسام بالفريزة الجنسية أو بمثابة منفذ لطاقة الينيتو وتحويل لها — عن الإشباع الحقيقى وتوجيهها إلى الأساليب المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الإبداع الفنى عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور (١) وما فيه من عقد مكبوتة ترجع فى صميمها إلى الفريزة الجنسية ، ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابي فى أن القدرات التشكيلية (٢) التى لديه

١ — يرى فرويد أن العقد النفسية والانتفعالات القوية لها منافذ أربعة .

١ — أحلام اليقظة ٢ — أحلام النوم ٣ — التهيج العصبى والتوتر الحى ٤ — الانتاج الفنى — ويمثل المنفذ الفنى نوماً من التسامى للمشاعر الجنسية المكبوتة .

٢ — القدرات التشكيلية — مثل عامل الطلاقة . عامل الابتكار . وعامل الأصالة وعامل التخيل وعامل التذكر

تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التسمي والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوتة يتحدّر بعضها من عهد الطفولة « كمعقدة أوديب » . مثلاً وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالعضبان بل هو يحاول عرضه والتفيس عن اليكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير . ويقتصر شازل بودوان نظرية فرويد في الخلق الفني اللاشعوري بأنها تصوّر ذلك الانفجار اللاشعوري الفريد الذي يحدث في الحياة الشعورية ، وهو انفجار تلك الرغبات التي لم يعجز الرقيب النفسي في كبتها . وإزاء الحسنة والرغبات المتخرفة تلزم المرء بأن يختار واحداً من أمرين : فأما الصراع مع العالم الاجتماعي أو التوازن الباطني ، وليس معنى هذا أن كل إعلاء أو تبسام يأخذ صورة العمل الفني . بل لا بد من وجود استعداد خاص أو قدرات خاصة للإبداع لا تتوفر لغير العباقرة من أهل الفن ، فليس في قدرة كل فرد أن يحول الإعلاء إلى إبداع فني .

٦ - موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسي (يونج) للكشف عن مصدر عملية الإبداع الفني فهو يذكر « أن العمل الفني إنما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعوري والنشاط اللاشعوري ، ولهذا فلا يمكن أن تنجح البحوث السيكلوجية وحدها في تفسير الظاهرة الفنية إذا ما أنجمت إلى الفنان نفسه بل يجب أن تتجه أيضاً إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظواهر الفنية من خلال الإنتاج الفني نفسه إذ أن الفن ليس إنتاجاً شخصياً ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعي . كأن النشاط الفني يرجع إلى حائز فطري يتسلط

تلك وجود البشرى بأسره وبسيطه عليه ويسخره ، ومن ثم كان صراما ونشأ
بين شخصية الفنان الفردية وعملية الإبداع الشخصية التي تنطق على
الجانب الشخصي في حياة الفنان فتشرف في نفسه السخط والتهميم والتعاسة وهذا
هو عين للنحة الفنية التي يختصم بها اللا شعور أو الضمير أو الوجدان
الجمالي فيجعله أداة لجيل رسالته المقدسة .

فعند يونج إذن نجد أن اللا شعور الجمعي ، أي لا شعور البشرية جمعاء ،
هو مصدر عملية الإبداع الفني ، وهذا فقط ربط « يونج » بين الفن
والوجود بعنفة عامة . وأختص الفنان وجدده من بين غيره من الناس
بالقدرة على إدراك محتويات اللا شعور الجمعي ، وهذا فان يونج يذكر لنا
أن العمل الفني - أي رسالة اللا شعور الجمعي - هي التي تخلق الفنان
لا العكس ، فجيتته مثلا لم يخلق فاوست بل فاوست هو الذي خلق جيتته .

الفصل السادس

النشأة التاريخية للفن

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالي . فانه بجميع ذلك علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخياً عند الإنسان وما هو الأصل التاريخي للظواهر الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن .

١- والنظرية الأولى التي عرضت هذه المشكلة ، هي نظرية فرويد وهي ترجع النشاط الفني إلى أثر التريزة الجنسية في اللاشعور . فالفن إلا هو إلا تعبير عن مكونات العقل الباطن التي ترسب بتأثير التريزة الجنسية .

٢- أما هربرت سبنسر فانه يرجع الفن إلى اللعب ويرى فيه نشاطاً استيقظاً لا هدف له ، بل هو في نظره يتجه إلى شغل أوقات الفراغ فحسب .

٣- ورأى ثالث هو الذي يقوله به (كلارك بوشر) الذي يرى أن

الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادي . فالغناء مثلاً وهو أسبق الفنون . جميعاً إلى الظهور قد نشأ في أول أمره منع العمل الجماعي أثناء جني المحاصيل أو الصيد أو غير ذلك . ففي وسط العمل ينبري أحد العمال ويرفع صوته ليرفه عن المملكين ويقلل من شعورهم بالإجهاد والتعب .

٤- والرأي الرابع هو الذي يقوله به بوجلي Bouglie ويرجع هذا

الرأى نشأة الفن عند الإنسان إلى الحرب ، فيرى أن الفنون قد ابتكرت للتأثير على الأعداء وبث الرعب في قلوبهم . فالبدائيون يضعون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلقون دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من للعظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون أيضا استعداداً للحرب أو عند إعلانها . فمن المحتمل إذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلي الأول عند البدائيين .

هـ - أما النظرية الخامسة وهي نظرية أميل دور كايم فإنها ترى في الدين نظاماً اجتماعياً هو الأصل في نشأة الفنون جميعاً . فالدين عامل هام في تشكيل حياة البدائيين : إذ أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب ، بحيث كان العنصر الفني يظهر بوضوح في مشاهد الرقص الديني البدائي ، ونغمات الموسيقى الجنائزية ، وصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريرة . وللتدليل على صحة هذا الرأى يرجع أصحابه إلى قدماء المصريين قبيبتون كيف أن الطقوس الجنائزية - وهي طقوس دينية - كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك ، وكان الفن في القرون الوسطى الأوروبية مرتبطاً بالمسيحية أوثق الارتباط . وإذن فعلى رأى دور كايم يتكون للفنون غاية دينية أى اجتماعية هو الدين كنظام اجتماعي هو الأصل في نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردي يحث مصممه الفردية ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يدخل المجتمع فيها ، فالشاب الذي

يحب ويسعد بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هذا الحب في صوت رخم يغنى لفتاته ، أو هو يغنى ليمرر قلبه ، وقد يتناول بعض الأزهار في نشوة الحب الذي يعتصر فؤاده فيرتبها في شكل باقة ليهدبها إلى محبوبته وقد تستهويه مظاهر الجمال في الطبيعة فينتقل صورة منها إلى كوخه فيرسم الشجرة والزهرة مقلداً بذلك جمال الطبيعة لأنه أحس بهذا الجمال . فالن إذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحتة . إذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته إزاء الطبيعة وإزاء الآخرين . بحيث تكون النفس المعبرة هي أساس التفاعل وشرطه ، وهي التي تكون القابلة لمضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه على صورة تعبير في فريد . فإذا كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هذه الأحاسيس بالكلام المنشور ، قال نثرا . وإذا كان يستطيع أن يعبر بكلام موزون مقفى قال شعرا وأما إذا كان يعترف جوارب نفسه يتجاوز قدرته على التعبير فانه يتجه إلى درجة أعلى وهي الموسيقى التصويرية ، وإذا أراد أن يعبر بأسلوب آخر أكثر وضوحا فانه يعبر بالرسم أو بالتحف ، فهذه كلها أنواع من الإفصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها .

الفصل العاشر

تصنيف الفنون الجميلة

الجمال والفن :

قبل أن ننتقل إلى دراسة الميادين الفنية وهي المصدر الأول للاظريات الجمالية يجب أن نوضح الترابط الأساسي أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن . فإذا لم يكن الجمال معطية ذائقة للحس أى معنى يتجاوز الحس ويسمو عليه ، وإذا لم يكن أيضاً شيئاً محسوساً . أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضاً ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فان هذه المواقف الميتافيزيقية والتصورية والعقلية تتفق كلها فى أنها تتجه إلى إيجاد أساس عام للحكم الجمالى يحوث فيه العامل الشخصى ، والحقيقة أن الجمال « قيمة » ونحن نعرف أن القيم تصدر فى أصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتتعين حينما تتصل بالواقع ، إن الشئ الخليل مثلاً . ليس جميلاً لأنه يتضمن معنى إنسانياً عقلياً عن الجمال فحسب ، بل إن الجمال الذى نحكم به على هذا الشئ هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الإنسان والطبيعة . أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل إنسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال تقيّة الفنان وأصول صناعته الفنية . هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن ، فالفن إذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليداً للطبيعة ، وعلى هذا فان مبحث الجمال هو فى نفس الوقت فلسفة للفن ، وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا ، أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول الشئ

الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هي تحاول أن تتركب أولياً معايير الفني .
الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه للمعايير تصفياً من الخارج على الفن
بل هي تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفني نفسه أى
من آثار الفنانين والكتاب كما نفعل في الأخلاق تماماً حينما نستخرج معايير
السلوك لحياتنا الأخلاقية من أنماط السلوك التي نحيها ، ولهذا يجب علينا أن
نستعرض سائر ميادين النشاط الفني لكي نتعرف على هذه المعايير . والطريقة
التي نتبعها في ميدان الدراسات الجمالية لكي نحصل إلى تحديد هذه المعايير هي
طريقة تصنيف الفنون .

تصنيفات الفنون الجميلة :

كيف نصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس
التي يمارس بها أو على أساس الحركة ؟ إن أى أساس من هذه الأسس قد
يبدو ناقصاً . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون
تصنيفاتهم للفنون .

تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية
وهي النثر الأدبي والشعر ، وثانيها : الفنون التصويرية وهي التي تعبر عن
الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هي :

أولاً — الفن التشكيلي : Plastipue ويتضمن النحت وهو موضوع
أعمال فنية يمكن أن توجد في الطبيعة . ويشتمل كذلك على العمارة
وموضوعاتها لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الفن .

ثانياً في التصوير : ويسميه أيضاً فن المظهر الحسى ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص وفن الحقائق .

ثالثاً - فنون اللعب بالاحساسات *jeu des sensations* مثل الموسيقى وهن فن الاحساسات السمعية ، ثم الملونات أو فن التلوين وهن فن الاجساس البصرى . . .

ويضيف كانت إلى هذه المجزعات الثلاث من الفنون طائفة الفنون المركبة مثل : المسرح والغناء والأوبرا والرقص إلخ .

تصنيف شوبنهاور :

يرتب شوبنهاور الفنون مثل تربية الأفكار أو للمثل نفسها على أساس التصورات التى أشرنا إليها سابقاً .

أ - فى الدرجة السفلى نجد فن العمارة وهو مجال أفكار حدسية لا تلبث أن تحولها الإرادة عند التنفيذ إلى موضوعات هى صفات المادة : كالنقل والتماسك والمقاومة . وتترامى لنا الناحية الجمالية بين الثقل والمقاومة : ويسعى النقل عن جهد المادة لكي تنفذ إلى الأرض ، وأما المقاومة فهى جهد المادة الذى يرفعها فوق الأرض عن طريق الأعمدة والدعامات . . الخ فاذن هناك عملية دفع وجذب بين الثقل والمقاومة ، ويتكشف الجمال فى فن العمارة فى هذه العملية أو فى هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين .

ب - ثم يلي ذلك الفنون التشكيلية وهى : النحت والرسم ، أه ؛ النحت فإنه يكشف عن البنية الحركية للصورة الانسانية ، ومن هنا تفسر إشارات

شوبنهاور للتأثيل العارية حيث تربط رشاقة الحركة بالجمال . أما الرسم
فمضوؤه الخلق أو الطباع خصوصاً في الرسم التاريخي .

ج - ثم الشعر وهو يتجه إلى حدس الأفكار ولكن عن طريق التصورات
المعبر عنها بالفاظ « ومن الشعر ما هو قنّاقى وهو يعبر عن سكينته النفس
وهوئها الدائم الغير المتذبذب الذى يفشى نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة
وذلك على عكس اضطراب إرادته المريضة الفارغة دائماً . . .

أما التراجيديا وهي النوع الثانى من الشعر - وتعد أسمى أنواعه - فهى
تكشف لنا عن الجانب المزعج من حياتنا حينما تتعرض في مواقف التمثيلية
لذلك الصراع المزعج الخفيف بين إرادتنا وذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها
أو مع القدر أو القوى الكونية التى لا تقوى على مناليتها . . .

د - وأخيراً نجد الموسيقى خارج هذه الفنون جميعاً ، فهى مستقلة تماماً
عن عالم الظواهر وتعبّر عن صدق الصور ومطابقة العالم من وراء الأفكار
والإرادة نفسها . وهى أيضاً لغة كلية تعبّر عن المواطن في أصواتها
وتفاوتها كالفرح في ذاته والألم في ذاته . . . وهى تعبّر عن هاتين المملكتين
بعد أن تعمل عنها حرافزها .

٣ - وقد أضاف ليسنج Lessing فكرتى الزمان والمكان كصورتين
أوليتين للحساسية إلى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلي
المسكنى الثابت ، والفن الشعرى الزمانى الحركى ، وكذلك نجد في العصر
الحديث الأمريكى توماس هل جرين Green سنة ١٩٤٠ يذكر ستة فنون
كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، أولاهما ثلاث فنون مجردة هي الموسيقى

وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتها الزمان والمكان معاً .

وفي ثلثي هذه المراتب للفنون يوجد فئتان تعبيريات أو تصويريات هما النحت والرسم وهما يطردان في المكان ، وفي ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزي أي الأدب الذي يستند إلى عنصر الزمان ، وهكذا نجد أن Green ينساق في نفس التيار الكائن الذي تأثر به « ليسنج » عليه .

٤ — أما عالم الجمال الفرنسي شارل لالو فقد وضع تصنيفاً تركيبياً مستمداً من نظرية الجينات في علم النفس فهو يميز تركيبات متبالية فرعية تصنيفها للفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية :-

أولاً - تركيب السمع : وتنضاف إليه تركيبات (الموسيقى الأوركستراية والكورالية) .

ثانياً - تركيب البصر : وينضاف إليه الرسم والنقش على زجاج الكنائس والصور الفنية المعروفة « بالسينما وخیال الظل » .

ثالثاً - تركيب الحركة : وتنضاف إليه (الحركة الجسمية مثل البالية والأوبرا) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة (بتانيس الماء والشلالات وغيرها .

رابعاً - تركيب العمل . أو الفعل وينضاف إليه : (المسرح) .

خامساً - تركيب ينصب على التأليف بين المواد لتكوين صورة ، كما نلاحظ في (فن العمارة) أو تركيب يعبر عن موجودات حية

كما نجد في فن (النجيب) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال في (فن الحدائق) .

سادسًا - تركيب اللغة والشعر ..

سابعًا - تركيب الحشائش كما نجده في فن (ممارسة الحب أو فن ممارسة الشهوة وفن الطبخ) .

وفي كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بين قوسين يمكن أن تتمدد عن طريق الحذف أو إضافة عناصر أخرى - وفي المسرح يمكن حذف الصوت فيكون لدينا التشخيص بالإشارات أو حذف الحياة نفسها كما هو الحال في خيال الظل أو المآرتونيت (مسرح القرائن) أو إضافة الموسيقى أو الغناء إلى المسرح دون التعبير اللغوي . فيخرج لنا فن الأوبرا .

٥ - تصنيف لاسباكس :

لاسباكس من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو يقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام : ..

القسم الأول : فنون الحركة ..

القسم الثاني : فنون السكرن .

القسم الثالث : الفنون الشعرية

لنتناول أولاً القسم الأول من هذه الفنون وهي فنون الحركة :

هذه الفنون تشمل على الرقص والغناء والموسيقى وهي فنون الحركة

وهي أقدم الفنون وأولها في الظهور، وأساسها الدوافع النفسية المحركة كالغرائز والعادات والإرادة، وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير في الأفراد. ففي الرقص مثلاً نحن نعبر عن المعنى أو العاطفة التي نحتاج في نفوسنا بحركات، بسيطة، فنجد راقصة الباليه - مثلاً - تتعاون مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب أو غير ذلك. فبدلاً من أن يعبر الممثلون عن أدوارهم بالألفاظ المنطوقة، نجد أن هذا التعبير اللفظي يتحول إلى تعبير حركي راقص وهذا هو المقصود بالباليه، إذ تظهر فيه الراقصات براعاتهن في التعبير عن المعاني والأفعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة « ترستان وأوزفلد » وقد قام الراقصون والراقصات - بممثل هذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة إلا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع إليها ما تهدف إليه من خلال تركيب ألحانها وأصواتها وكذلك مثلت مسرحية هاملت ومسرحية روميرو وج وليت على طريقة الباليه . . .

على أننا لا يجب ألا ننصر مهمة التعبير عن الإفعال والمعاني على رقص الباليه وحده بل إن الرقص المفرد أيضاً كثيراً ما يرمز بحركاته إلى أفعالات معينة وتكشف عن معاني متباينة، ولكننا نختلف في تقدير وتقويم هذا الرقص المفرد، فقد يكون معناه سامياً كما هو الحال في الرقص الديني، وذلك ما نلاحظه في الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين، وكما هو الحال في الرقص عند الصوفية - فإن دوران الدراويش وأهترازاتهم هو نوع من الرقص الديني أيضاً - ولم نجد أحداً يقول بأن هذا الرقص لا معنى له. ولكن البعض يربط بين الاستشارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص،

وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصنفون الرقص بأنه ليس واحداً من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الإدعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، وذلك لأن الغرائز الإنسانية - منذ العصور السحيقة إلى عصرنا هذا - تبحث عن وسيلة للتعبير الفني عن هذه الحاجة الجنسية ، وهي من أبولى الحاجات الأساسية التى تعمل على بقاء النوع الإنسانى فقد استخدم قدماء الفنانين الرموز ومختلف الأساليب البدائية الفنية المثيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجنسى ، ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفني أيضاً على الإنسان على هذه الأرض وعلى هذا فإن التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص المثير للغرائز لا يمكن أن ينق أن هذا الرقص من الفنون الجميلة ، فهو يعبر عن فن جميل يرمز إلى أمر مغروس في الطبيعة الإنسانية ، وعلى هذا فيمكن أن يقال إن حركات الرقص العادية فى أى صور بين صورها هي فن من الفنون الجميلة ما دامت تحيد استمتاعاً بها ومتعة لها وتقديراً عند أى فريق بشكل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس . إن الفنان إذا استهدف إثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون تدخل فنى جميل أى دون أن تكون تمت حركات رشيقة متناسقة بصور فنية رائعة يقدمها للاستمتاع الجمالى ، فإن إنتاجه سيعد إنتاجاً رخيصاً لا يستحق أن يراه ويقدره الناس .

٣ - الفناء : أما فى الفناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية ، فإننا نعبر بواسطته عن إحساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نتجاوب مع هذا الإحساس بالجمال أو تنسجم ميولنا معه وتتداخل فيه معانى كثيرة كالوفاة ومحبة الوالدين والحب بجميع صوره ، وفى الفناء نجد أن أى

إحساس بالجمال بالنسبة للأغنية لا يكون في الغالب إحساساً موضوعياً إذ أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديرًا منفصلاً عن عالمنا النفسى الخاص فنحن في الغالب نحكم على أغنية ما بأنها جميلة إذا ما سايرت اللون النفسى الذى يتحكم فىنا ساعة سماعها - وإذا ما كانت الأغنية معاصرة تقسماً لأشجاننا أو لأفراحنا ، أو بمعنى آخر إذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة ، ولهذا فإن الأغاني التى سمعناها فى أيامنا تشجينا أكثر من الأغاني التى نسمعها فى الحاضر ، وذلك لأننا نستمع ولاجزاز النفسى عند سماع أغانينا القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من استماعنا لأي نشيد أو أغنية تبعث الأمل فى المستقبل وتدفع إلى العمل ، وقد لا يرجع تقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها - فإن الكثيرين من الناس لا يفهمون معانى الأغاني ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها ويصفونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكتمل للأغاني يتطلب اعتبار المعنى واللحن وحدة تامة ، ولا سيما حينما تصدر حكماً جمالياً على الأغنية ، ويجب أيضاً أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بأي أساس دينى أو أخلاقى أو سياسى أو غير ذلك ، فقد نحكم على الأغنيات الدينية بأنها ليست على مستوى الفن الجميل ، ومع ذلك فأننا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بعامل آخر وهو عامل دينى يرتبط بأوامر الدين ونواهيهِ .

٣ — الموسيقى :

أما فى الموسيقى فإن الفناء بالأصوات يتحول فيها إلى لغة جديدة تعزفها الألحان والأوتار ، وذلك بتدخل من جانب العامل البشرى ، وقد اختلف

مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم : إن الموسيقى قد سبقت الغناء في الظهور ، وقال البعض الآخر إن الغناء هو الأسبق في الظهور . والواقع أن الغناء كان أسبق ظهوراً من الموسيقى لأن الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها . وهو إنطلاقة تلقائية يعبر بها الإنسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق ، عندما يشعر بالحب وهو أول ظاهرة إنسانية تذور حولها مختلف العواطف والأفعالات ، وأحياناً يشعر الإنسان بعنف هذه الظاهرة فينتقل لسانه بكلام مقطوع شبه منغم يتجاوب مع آيات القلب وزفراته فيرسله عبر الهواء كيانته فيحدث موضوع محبه أو كيانته ينتجني الطبيعة التي تحتضن هذا المحبوب أو كيانته يسرى عن نفسه ، وكثيراً ما كان الإنسان البدائي يرفع عقيرته بالغناء لكي يذهب عن نفسه تلك الوحشة التي يحس بها وهو في أحضان الطبيعة البكر التي تقراص مظاهرها ، أمانه في مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ، وتشعره بالخوف والرغبة ، فيكون هذا الغناء وسماعه لرجع صوته ابتئاساً منه أو محاولة للشعور بالإيتاس . ثم إن الإنسان الأول كان يحس إحساساً صادقاً بدبيب الطبيعة ينساب إلى أعماق كيانه كخبر ير الماء المنبثق من ينابيع الأرض والمندفع عبر الشلالات والجنادل وحفيف الأشجار ، أصوات الطيور المختلفة ودبيب الحيوانات وأصوات الرعد وميض البرق وغير ذلك من زحجرة الرياح وهبوب النسيم اللطيفة . إن كل هذه المجموعة من الأصوات والألوان التي تصدرها الطبيعة يجد لها صدى في نفس الفنان البدائي ، فيستغرق السمع إليها ويحاول تقليد هذه الأصوات كسترات الطبيعة فيتولد لديه لحن جميل يتماوج مع ألحان الطبيعة ، وسرعان ما ينطلق صوته بالغناء ، ولهذا فأننا نرى في موسيقى بعض الشعوب البدائية التي تعيش بين ظهرانينا اليوم بقايات

وأصوات تقرب كثيراً مما نستمع إليه في أحضان الطبيعة — فمثلاً نجد عند شعب بزر هاواي ألحانا موسيقية ينحل إلى من يسمعون أنه إنما يستمع إلى خرير الماء أو إلى تيار الهواء والماء في الجدول ، وذلك يرجع إلى أن هذه البلاد عبارة عن جزر يكتنفها الماء ويغفلها ، وإذا استمعت إلى موسيقى الصين الأصيلة فأنك تحس فيها بالبساطة والأصالة والقديم والخضوع للهيبة الطبيعية والشعور بضعف الإنسان في مواجهة القدر وقو كريمة في مهيب الريح يحمل أفعال عشرات الألوف من السنين ويحيا وسط طبيعة شاسعة لا وزن له فيها إلا أن يعيش صابراً في حيرة خاضعاً لضربات القدير ، وعلى الجملة فأننا نحس في مثل هذه الموسيقى بسلبية الإرادة الإنسانية وخضوعها للأعشى للطبيعة في بساطة وسذاجة صارخة ، وإذا انتقلنا إلى الموسيقى البدائية عند قبائل الهنود الحمر أو قبائل أواسط أفريقيا كالإشوك وغيرهم فأننا نجد ألواناً من الموسيقى العتيفة التي تعلو فيها شدة قرع الطبول ويزجج أنثاءها النفير القوي ذو الصوت المرعب ، ومما لا شك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تتفق مع الطبيعة التي يعيش فيها زنوج إفريقيا مثلاً ، إذ أنهم يحتاجون إلى استعمال الأصوات القوية لطرد الحيوانات المفترسة وطرد الأرواح الشريرة — وكذلك فإن هذه الموسيقى تتجاوب مع مظاهر العنف في الطبيعة الصاخبة في الغابات وفي المنحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة ؛ هذا بالإضافة إلى حياة البدائي الأفريقي البرمية التي تحيط بها المخاطر وألوان شتى من الصراع والاغارة ، ونحن نلمس في موسيقى الجاز تعبيراً عصبياً يترجم عن موسيقى الزنوج في إفريقيا ، ومما هو جدير بالذكر أن

هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنوج جنوبي أفريقيا ثم إنتشر منها إلى أمريكا وباقي أنحاء العالم.

فهذه الموسيقى إذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالإنسان أو هي نوع من تجارب النفس من ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا فهي تأتي — كما قلنا — في المركز الثاني بعد الغناء من حيث الظهور التاريخي ، لأن الإنسان مدفوع أولا إلى أن يعبر عن نفسه بالكلام أو بالغناء قبل أن يستنطق الاوتار والالات الموسيقية لكي يحملها ذلك التعبير النفساني المصنوع . فالغناء التلقائي المنطلق للتعبير عن نزعات النفس وشوقها ولهفتها عن البدايات السابقة في الظهور على اللحن الموسيقي الذي يعرفه الفنان البدائي . كي يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكي يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية .

ثانياً — فنون السكون :

وهي فنون المارة والتصوير والحب . هذه الفنون تبنى على التناسق العقلي وتخضع للمنطق ولكنه ليس منطقاً فكرياً مزمناً . والإنسان حينما يطالع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الاعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . رغبة التذوق الجمالي لهذه الآثار هي أن يحس المشاهد بلحظة الخلق الفني التي أتيج للفنان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه . وعلى قدر الثقافة الفنية التي تشيع في تسمية المشاهد للأثر الفني ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالي ويقدر القيمة الفنية للأثر الفني الذي يعاينه . وقد تختلف مع لزاما كس وغيره ممن مذهبون في تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يعمل بنا الاحساس بجمال انتمال أو الصورة إلى قمة

التذوق أو حينئذ ينشأ الاثر الفني موضوعا من صميم الحياة ، فانه بحس
بديب الحياة في أثره الفني ويشعر بأنه ممتليء حركة وقوة وحيوية —
وكذلك نحن حينما نتذوق هذا الاثر نشعر بهذا الديب وهذه الحركة
وكان تمثالا ما ينطلق بدون جناحين — غير القضاء ، بما يحسمه من معنى
الانطلاق ، أو كأن صورة ما أو عدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة
أو أى نشاط رياضي أو فني كالرقص أو ما شاكل ذلك ، فلا تملك إلا أن
نحس احساسا عميقا بحدوث الحركة في العمل الفني الذي يبدو ساكنا في
مظهره وعند النظرة الاولى العابرة .

وكان لازبا كس لا يقصد بهذه التسمية إلا أن يشير إلى أن فنون
السكون هي نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة أو على شكل
واحد ، وأن الاثر الفني على هذه الصورة إذا نظرنا إليه موضوعيا
وبحسب تشكيله الواقعي فهو يبدو ساكنا إذ هو ثابت بتحريك ، أما
النظرة المتعمقة فانها شيء آخر وهي تتعلق بعملية التذوق أكثر من تعلقها
بالأثر الفني نفسه .

وإذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول إلى فنون تعبيرية مواتية
الجماد وتجعل التأمل بها يحس بذبذبات الحياة في جنباتها ، فاننا سنجدهم في
آخر الامر أن الفنون جميعا ستصبح على نمط واحد من حيث انطوائها على
الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

ثالثاً — الفنون الشعبية :

وهنا الشعر الفنائى ، والشعر القصصى ، والشعر التمثيلي ومنه الكوميديا والتراجيديا ، وكذلك الأوبريت أو التمثيليات الغنائية .

وهذه الأنواع من الفنون تجمع بين قاحتين :

(١) الفن الأدبى .

(٢) والفناء أو الموسيقى .

ولسنا بحاجة إلى تكرار ما سبق أن قلناه بضدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن محاكاة للواقع أو تقليد آله أو تأريخا لحوادث معينة ، بل هى تعبير عن حدس جمالى أصيل للفنان وهذا هو أساس أصالتها

٦- تصنيف سوريو :

وأخيرا نجد باحثا فرنسيا جماليا آخر هو انين سوريو F. Scuriau فقد وضع سوريو أستاذ علم الجمال فى المربون تصنيفا أكثر تماسكا وتنظيما من التصنيفات السابقة عليه ، فهو قد بناه أولا على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن الأخيرة الأولى نجد محسوسات أساسية بسيطة هى صفات نوعيه مطامة أو ماهيات خالصة وهى معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن أو بآخر ، ويخصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

١- الخطوط ٢- الأحكام ٣- الألوان ٤- الإضاءات

- ٥ - الحركات . ٦ - الأصوات الجزئية المنقطعة . والمقاطع الصوتية .
٧ - الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد في كل قسم من هذه الأقسام السبعة للمجسوبات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيرى ، أو غير تصويرى ، بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنتظم هنا مباشرة على هيئة أشياء أو موجودات وتختلط تمام مع الأثر الفنى نفسه بحيث يظهر لنا شيء واحد فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه ، إذ أننا في هذه الحالة نجد التعبير داخل في الموضوع ويكاد يكون هو الموضوع نفسه . ومن ثم لا يمكن الفصل بين الناحيتين ، كما هو الحال في فن العمار فلا يمكن الفصل بين البيت المشيد الذي هو أثر معمارى ، وبين صورة هذا البيت ، التى هى نتيجة أو تعبير فن الممار وكذلك الحال في الموسيقى والرقص ، إذا لم يكن كل منهما معبراً عن موضوع معين فن الأخان الموسيقية مثلاً لا يمكن الفصل بين الجمل الموسيقية المعبرة والأفردات الموسيقية التى تتألف منها

ويوجد أيضاً في كل قسم من هذه الأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى تصويرى ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الأشياء الثابتة أو الظواهر ، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية ، الخطوط الأساسية أو البنية التى تتكون منها الصورة ، فورا . الشكل المكعب نجد خطوطاً مستقيمة ، ولكنها توخى لنا فى إجماعها بشكل المكعب .

والرسم التالى (ص ١٨٦) - يبين صلة الفنون بعضها ببعض الآخر ، ثم

صلة هذه الفنون الكبرى بالفنون العصرية ، وذلك حسب تصنيف
سوريو .

ونجد في الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة
المبينة فيها . ثم نجد في الجزء الذي يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون
الدرجة الثانية .

أولا — فنون الدرجة الأولى :

١ - الأرابيسك : Arabesque وهو الفن الزخرفي الذي يقوم على
تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية ، فيستخدم السيمتريه والتمايل
والتناظر دون أن يكون ثمة موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال
في فن الزخرفة العربي .

٢ - فن المهارة أو البناء والإنشاءات المعمارية : Architecture

٣ - التلوين الخالص : Peinture pure

٤ - الإضاءة والأعمال الضوئية : Eclairage. Projections Lumineuses

٥ - الرقص : Dance

٦ - النظم الخالص : Proscdie pure

٧ - الموسيقى : Musique

ثانياً - فنون الدرجة الثانية :

١ - الرسم : Dessin

٢ - النحت : Sculpture

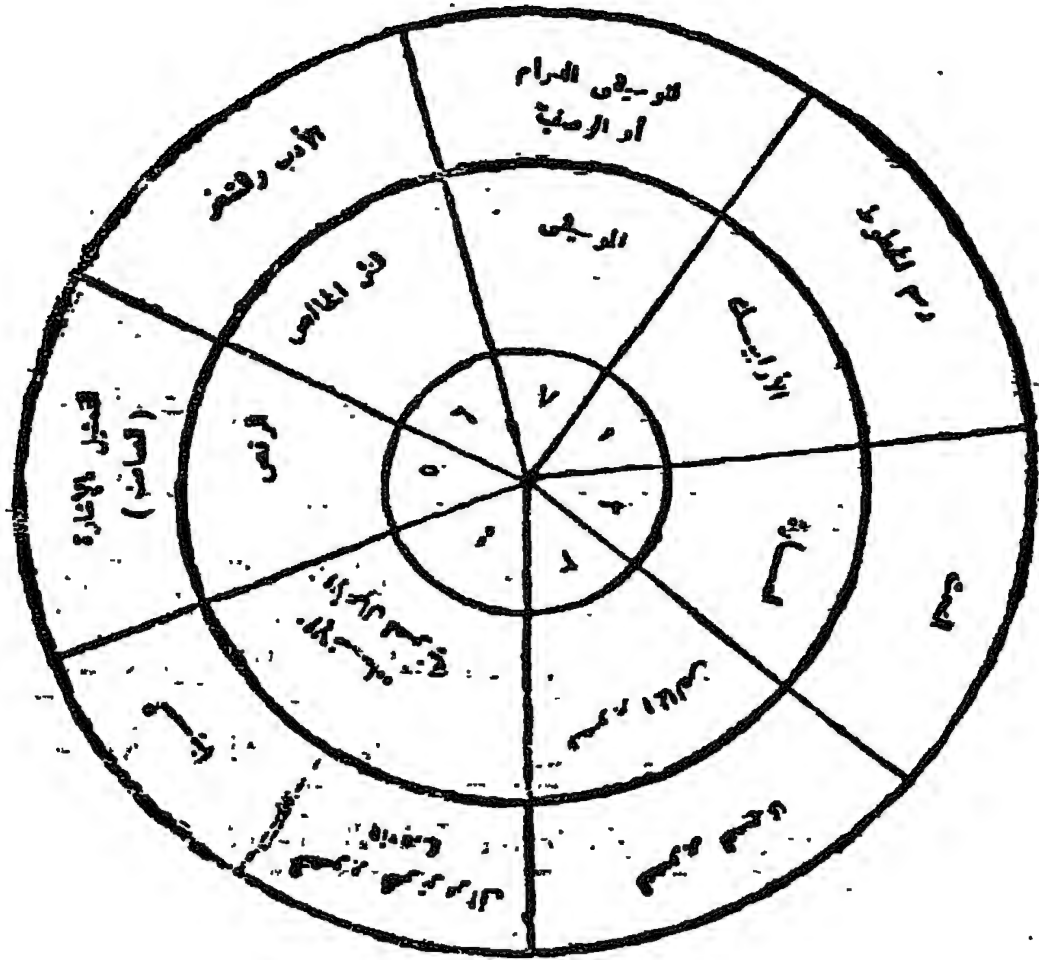
٣ - التلوين التصويري : Peinture representative

٤ - التصوير الفوتوغرافي : Lavis, photo

٥ - التمثيل بالإشارة (الصامت) : Pantomime

٦ - الأدب والشعر : Littérature, poésie

٧ - الموسيقى الدرام أو الوصفية : Musique dramatique ou descriptive



رسم يوضح صلة الفنون بعضها ببعض الآخر :

(E. Scuriau, Correspondance des Arts)

- ١ - (الخطوط) A : - الأرابيسك B - رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة C :
- ٢ - (الاحجام) A : - العمارة B - النحت C :
- ٣ - (الالوان) A : - التصوير أو التلوين الخالص B - التصوير التعبيري أو التلوين التصويري C :
- ٤ - (الاضاءة) A : - الأعمال الضوئية B التصوير الفوتوجرافي السينما C :
- ٥ - (الحركات) A : - الرقص B - التمثيل بالإشارة (المصامت) C :
- ٦ - (أصوات ذات مقاطع) A : - النثر أو النظم الخالص B - الأدب والشعر C :
- ٧ - (أصوات موسيقية) A : - الموسيقى B - الموسيقى الدرام C :

B : تشير إلى فنون الدرجة الأولى

A : تشير إلى المعطيات الفنية الأساسية

C : تشير إلى فنون الدرجة الثانية .

عرضنا إذن لستة أنواع من تصنيفات الفنون عند كل من كانت وشوبنهاور وليسنج وشارل لالو ولا سباكس وسوربو . وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمرح والباليه . والبعض الآخر يجعلها فنوناً مركبة ترجع إلى فنون أبسط منها ، والواقع أن تصنيف سوربو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيراً عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمين ثنائية مصطنعة إلى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان ، بينما نجد في التصنيف التقليدي فنوناً تشكيلية ثلاثية هي : العمارة والنحت والرسم ، وفنوناً إيقاعية ثلاثية هي : الرقص والموسيقى والشعر . وقد انضم إلى هذه الفنون فن سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعي وربما فن تاسع هو الفن التليفزيوني . وأخيراً فن المصور المتحركة . ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدي للفنون أنه كغيره من التصنيفات الأخرى لا يستوعب قسماً كبيراً من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة الفنون الإيقاعية ، فلا نجد مثلاً فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر في التعبير أيضاً وليس الشعر وحده ، ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه والغناء والخ...

الفصل الحادي عشر

الفن والواقع الحي

استعرضنا إذن النظريات المختلفة المفسرة لعملية الإبداع الفني ، ونريد الآن أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة ، فهل الفن منفصل عن الحياة معزول عن الواقع . أو أنه متصل بها داخل في غمارها .

١ — نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة .

نعرض أولا للنظريات التي فشلت في الربط بين الفن والحياة ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه ، حيث كان شوبنهاور يقول إن الفن هو قرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وهو الطريق إلى الخلاص من إرادة الحياة حيث ننعم خلال التجربة الفنية بضرب من السلام النفسى العميق نتيجة لتزقي الذات الفردية إلى مسقوئى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى . والمتعة الجمالية الحقة لا تتم بدون التحرر من الإرادة الفردية والاستغراق في المعرفة الخالصة فيكون الفنان والمتذوق كل منهما مرآة للموضوع . وكما أن الفن أداة للمعرفة ، فهو أيضا أداة للعلاج النفسى . أما برجسون فإنه يقول إن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسلبية خدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان ، بل إنه يكتفى بالمشاركة الوجدانية فحسب . فيأتى العمل الفنى بدون غاية اللهم إلا المتعة والنشوة . وعلى هذا فإن الفن يصبح نوما من الاستبطان أو

التجربة الصوفية التي تحدث ضربا من الانفصال عن الواقع .

وحقيقة الأمر أن شوبنهاور وبرجسون قد فشلا في الربط بين الفن والحياة لأنها ربطتا الفن بالفلسفة ، بل لقد جعلتا منه مدخلا للفلسفة .

٢ — الفن مرتبط بالحياة : أرسطو .

أما هؤلاء الذين نجحوا في الربط بين الفن والحياة ، فعلى رأسهم أرسطو ، ذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعني أنه يستمد وحيه من الواقع ، ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع ، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة المنقحة للواقع أي تلك التي تقوم على مبدأ التخير أو بمعنى آخر هناك فارق بين الواقعية الباذخة التي ترسم الواقع كما تفعل آلة التصوير ، وهذه ليست من الفن في شيء ، والواقعية النقدية كما نجدتها عند أرسطو فهي ترمي إلى تعديل الواقع فتطوِّره أو تحسنه أو تختاره أو تزيد عليه ، وهذا الموقف يمسس الفن قريبا من الواقع أي من الحياة .

٣ — جون ديونى ١٨٥٩ / ١٩٥٢ .

ونجد أيضا في موقف جون ديونى محاولة كبرى للاتقارب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالخبرات فيخلق عليه صفة تفعي عملية وظيفية ويسبق على الخيرات الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا ، فليس هناك فاصل في نظره بين الخبرة الجمالية وخبراتنا اليومية ، ومن ثم فإنه لا يميز عنده بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، وليست الخبرة الجمالية خاصة فقط بأصحاب الأمزجة الأرستقراطية الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس ، فلكل فرد تجربته الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن تجيء متناسقة ومتسقة

ومشبعة وباعثة على الرضا أو اللذة نتيجة لما يصابها من تفاعل حيوى .

يقول جون ديوى فى كتابه « الخبرة والطبيعة » :

« إن الادراك الحسى المتسامى إلى رجة النشوة أو إن شئت فقل التقدير الجمالى هو فى طبيعته كأتى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة اليومية . »

وعلى هذا فإن العنصر الجمالى — كما يرى ديوى — ليس خاصياً بالفنون الجميلة وحدها . بل أنه ليكبسو أى عمل يقوم به الإنسان ويستحق أن يحمل صمة الجمال . ومن ثمة فهو لدرس دخيلاً على التجربة الإنسانية وليس بآثراً من آثار الترف أو البكسل أو اللهو أو الحدس الصوفى أو التسامى الا خلاقى ، بل هو نوع من الترقى للسمات العادية التى تتميز الخبرات المكتملة السوية . ولهذا فإن الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحضارة الإنسانية . وبجميع أوجه نشاط الإنسان ، فى الناحية الاقتصادية مثلاً نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى اظهار منتجاتهم بطريقة جمالية ، وكذلك فأننا نشاهد اليوم كيف تحمل جميع صور التعامل والاتصال بين الأفراد هذا الطابع الجمالى إذاً ما أريد لهذا التعامل أن يكون على مستوى متكامل سوى ، ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يؤذى موقفه إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة ووسط هذا التعميم الذى لا مهرب له لعنصر الجمال فى النشاط الإنسانى . فليس الفن هو الواقع تماماً ، بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع بالواقع وتفاعله معه وليست الفنون التطبيقية مجالاً للبحث فى الفنى الخاصة ، إذ أنها تستهدف غايات تقنية بينما تستهدف التجربة الفنية الخاصة الخلق الفنى فى ذاته ولذاته .

٣ — التوفيق بين المذاهب السابقة في علاقة الفن بالحياة :

نظرية شارل لالو : (١)

والحق أن الفن ليس مرتبطاً بالحياة أو منعزلاً عنها ، ليس هو أيضاً فقط الحياة نفسها أو فراراً منها ، بل هو هذه الصور جميعاً ، وهذا ما ارتآه شارل لالو عام الجمال الفرنسي .

وقد اختط لالو طريقة علمية لدراسة الظواهر الجمالية وعلاقتها بالحياة أو بالواقع ، فهو يرى ضرورة الامتناع عن إصدار أحكام تعسفية أولية على الموضوع ، بل يجب في نظره أن نجتمع أولاً طائفة من النماذج الجزئية المتباينة ، وندرسها كما يدرس عالم الأخلاق حالات الضمير الجزئية ، أي بمعنى آخر يجب أن ننشئ علماً للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الأخلاقية عند ألبير باييه ومدرسته ، فندرس عدة نماذج من إنتاج كبار الفنانين ، ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية في الإبداع أو في التذوق الفني .

وقد تكشفت أمام لالو خمسة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته للنماذج المختلفة ، وهي (٢) :

١ — الوظيفة التقنية للفن : L'activité technique أي ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأي غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية ،

(١) راجع : Ch. Lalo: Notions d'Esthétique, PUF

(2) : L'expression de la vie dans l'art, Alcan

: L'art loin de la vie-Les grandes evasions esthétiques

: L'économie des passions, Vrin.

وهذا هو موقف أصحاب مدرسة «الفن للفن» هتد بودلير وأوسكار وايلد وجونكور. فالفنان عند هؤلاء غير مطالب بالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها .

٢ - الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترفيه كالى La fonction de diversion :

تتمثل وظيفة الفن حسب هذا الموقف ، فى أنه ينسيتنا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو واللعب أو الترفيه والتسلية ، ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهمومها . وهذا هو رأى كانت وشيلر وهربرت سبنسر ، وكذلك فلوبيير ولامارتين الذى كان يطبقه فى حياته فكان يمارس الفن لى يهرب من وطأة عمله السياسى .

٣ - الوظيفة المثالية للفن La fonction de perfectionnement : وتكون

مهمة الفنان حسب هذا الموقف الأيلاطونى محاولة تمثيل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يقضى على الحياة طابعاً جميلاً من خياله الخصب وذلك كما نجد فى أياصيص البطولة وروايات الفروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين .

٤ - الوظيفة التطهيرية للفن La purgation des passions : وتكون مهمة

الفن حسب هذا الموقف أن يظهر إتعلالاتنا ، ويحررنا من الألم ويخلصنا أخلاقياً ، فقد كعب جيعه آلام فرمر حتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدهوه إلى الانتحار ، وكذلك كان «الأساة» تعمل على استبعاد مشاعر الخوف وطردها هى وغيرها من المشاعر العنيفة فننعم بالراحة والسكينة .

٥ - الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للن *La fonction de recitement*:

وفهمته الفن حسب هذا الموقف هي تسجيل ظروف الحياة بقصد المعدل على استيقانها والاحتفاظ بصورها أو تكرار الوقائع مع تغييرها في أضيق الحدود، وقد تكون هذه النزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine أو حيوية كما هو الحال عند جويو Guyau أو واقعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر، كما نجد أيضا هذا الاتجاه عند مونتني وستندال وبروست، وهكذا يكون الفن عبارة عن الأداة التي يصوغ بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الآخرين مع شيء من التعديل الذي لا يقترب بالعمل الفني من التحوير الرومنطقي ذي الطابع الخاص.

ويرى شارل لالو أن هذه الوظائف أو المواقف كلها موجودة في مجال التجربة الجمالية وأن الخطأ كل الخطأ في الإيمان بقيمة جمالية مطلقة تنتهي بنا إلى الخلط بين الخير والجمال أي بين الكمال الأخلاقي والكمال الجمالي كما هو الحال عند كروتشي، فليس الفن ميسدا لنا للأخلاق أو الدين كما يقول تولستوى بل هو ظاهرة خصبة حرة يجب أن يدرس في ذاته كما ندرس الظواهر الأخرى وبهذا نستطيع - حسب رأى لالو - إقامة علم للظواهر الجمالية، على نسق علم الظواهر أو الوقائع الأخلاقية

وقد سبق لنا أن أشرنا - في موضع آخر - إلى القصور الواضح في الاتجاه العلمي الجديد الذي يتجاهل طبيعة الأحكام الجمالية وكيف أنها أحكام تقويمية معيارية

الفصل الثاني عشر

الفن والمجتمع

للفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع ، فقد يكون ذا تأثير بالغ في الحياة النفسية لأفراد المجتمع ، إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الاعجاب بالآثار الفنية وشيوع هذا الإعجاب بين الناس ؛ وكذلك فإن هذا الاعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية — ونحن نعرف ما لهذه المشاركة الوجدانية من عظيم الأثر في حياتنا الاجتماعية فهي التي تعمل على تدعيم التكتلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها وإرساء قواعد التضامن والتماسك الاجتماعي ..

وعلى العموم فإن الفن له تأثيره النفسي الخ — أص من حيث أنه يقوى الروابط بين الفرد والمجتمع ، ويدعم الصلات بين الأفراد أنفسهم في المجتمع ومن الناحية الإنسانية نجد أن الفن أداة للتفاهم العالمي ، فالفن لا يعرف حدوداً أو حواجز سياسية ، فنحن نعجب بالموسيقى الغريبة وكذلك بآثار الرسم والنحت عند المثاليين الغربيين وآثار الأدب العالمي لأنها تعبر عن معانٍ إنسانية خالدة .

وإنّ فالفن له تأثيره الواضح في إزالة الفوارق السياسية وتوحيد الطريق أمام وحدة بني البشر وإجتماعهم على الخير . وكذلك للفن أهمية اجتماعية خاصة من حيث أنه يستخدم في المناسبات الاجتماعية . ففي حفلات الزواج تظهر فنون شتى كالغناء والموسيقى والرقص والتجميل وغيرها ،

وكذلك يظهر الفن في الطقوس والمراسم الديئية وكذلك في الشعائر الجنائزية وفي حفلات الميلاد وفي الأعياد الوطنية وفي حفلات الاستقبال الخ وكذلك للفن أهمية مادية إقتصادية . فالصناعات الكبرى — وقد قامت على طريقة التركيز الانتاج والتوسع في التصدير وما ينتج عن هذا من احترام المنافسة بين المنتجين، وجدت نفسها في حاجة شديدة إلى الفن الجميل لتكسب عن طريقة أسواقاً جديدة وزبائن جدد ، فالإعلان الجميل عن السلع وتجميل عطلتها وتغليفها بطريقة فنية يجذب المشتريين ويضمن للسلع روايا كبيراً . . . فالعنصر الجمالي في الصناعة أصبح ذا قيمة عظيمة ، فمثلاً لا يقبل الناس كثيراً على شراء سيارة قبيحة المظهر مع أنها قد تكون قوية الآلات جيدة الصنع ، بل غالباً ما تجذب السيارة الأنيقة أنظار المشتريين بقطع النظر عن جودة صنعها أو عدمه . كذلك الحال في جمع المنتجات سواء كانت للاستهلاك الغذائي أو غيره .

ويمكن أن تلخص وظائف الفن في المجتمع كما يلي :

١ — الفن وسيلة للتسلية والترفيه عن النفس من وطأة العمل وخصوصاً بعد أن تدخل تقسيم العمل الفني في كل نواحي حياتنا الاقتصادية الاقتصادية وأصبح التخصص الضيق أساساً للانتاج الكبير ، ولهذا فإن العامل الذي يقضى حياته كلها في صنع جزء من دبوس يشعر بركودة عقلي وإرهاق نفسي من هذا التراتر الرتيب في عمله فهو يحتاج إلى تجديد لونه النفسي وبعث النشاط في حياته الشعورية ، ولا يتأتى له ذلك عن طريق الفن ؛ إذ الفن بما يقدمه من ألوان فنية مريحة عن النفس ومجددة

للنشاط يكون في نهاية الأمر من العوامل ذات الأثر في زيادة الإنتاج .

٢ — الفن يخلق تيارات وموجات عارمة من المشاركة الوجدانية .
وبذلك يؤدي إلى الوحدة الاجتماعية والتماسك الاجتماعي من طريق النظرة
والمعجبين والمتذوقين .

٣ — والفن وظيفة تربية هامة : إذ أنه أداة لرقية المشاعر والتسامي
بالجس ، نتيجة إدراك الانسجام الفني في ذرائع الآثار الفنية .

٤ — كذلك للفن وظيفة عملية : إذ أن منتجات الفن هي التي تحتفظ الآثار
التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والأسوار العالية
المظيمة والأواني المخارية وقطع النسيج ، والملابس القديمة والدروع
المزركشة ومقايض السيوف الدقيقة الصنع وغير ذلك من الحلى والأواني
والتوابيت والعربات والنقوش التي تكون موضوعا للدراسة العلمية
التاريخية .

٥ — الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية : فهو يكتل الشعور لمواجهته
الأعداء عن طريق الخطب الحماسية والموسيقى القوية الألحان والأناشيد
القوية الأداء التي تلهب حماس الجماهير فتخرج إلى النضال وتحقيق أهداف
الوطن .

٦ — ولا يمكن أن ننسى ما للفن من وظيفة دينية : فإن الدين يستخدم
الفن في المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم ، أو النحت أو
الموسيقى الدينية أو الخطب الدينية أو مختلف أنواع التراث الأدبي المعطى
بالدين . وقد برع فنانون عصر النهضة في رسم للشخصيات الدينية كصور

المسيح والعدراء وصلب المسيح والعشاء الرباني الح . كذلك نجد تقدما ملحوظاً فيها يختص بفن زخرفة الكنائس وتلوين زجاجها وقبابها وحوائطها . وقد نشأت عند المسلمين أيضاً فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التي تغطي أرضها .

ويمكن أن نضيف إلى هذا تأثير الفن في الأخلاق ، فرغم أننا ننكر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الإنتاج الفني يؤثر فينا من الناحية الأخلاقية في كثير من الحالات وذلك حسب فكرة الفنان التي تكن وراء خلقه الفني . فربما كانت القصيدة الشعرية دافعة لنا إلى أن نباعد عن الرذيلة ونلتزم حدود الفضيلة .

٧ - الوظيفة المنطقية للفن : وقد يتبادر إلى الأذهان أنه لا يمكن الكلام عن وظيفة منطقية للفن ، وقد قال برالو بالفعل إنه لا يمكن أن نلاحظ بين الجمال والحق ، وأن الفن لا ينبع من العقل الخالص الذي هو أساس المنطق .

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن أفلاطون هو الذي أخذ بين الحق والجمال ولكن نظريته هذه لا يوجد من يؤيدها في عصرنا هذا ، فالحقيقة المنطقية تختلف كثيراً عن الظاهرة الجمالية ، ولو أن الحق قد يكون جميلاً ولكن هذا أمر عرضي بالنسبة له .

ومهما يكن أمر هذه الاعتراضات الموجهة إلى تطابق الجمال مع الحق ، إلا أننا نجد أن العمل الفني بما يبدو فيه من أنسجام ووحدة وكأنه يقنع عقلنا كما يؤثر على قوانا الأخرى ، ومن ثم فإن العلاقات المنطقية قد تكون

ذات مسحة جمالية . ويضرب أصحاب هذا الرأي مثلاً لذلك بقولهم . أن البرهان الرياضى البسيط النافذ يبدو أمامنا كما لو كان يحمل نوعاً من الطلاوة والبهاء بحيث يمكن أن نقول بأن العلم في مجمله هو نوع من النشاط الذى يعبر عن جلال العقل وبهائه وروعته وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام Harmony الذى هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر في نظر العقل تنظيماً .

فإذا كان هذا التنظيم يدخل تحت نظام منطقي معقول ، فإنه بذلك يصبح كماى أثر من آثار العقل كما هو الحال في نظام الخملوقات وتطورها وفي نظام الكون وتماسكه بحيث يكون هذا النظام مجلي للعقل ومبهطاً للجمال في نفس الوقت .

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل في حياتنا الاجتماعية ، ويتغلغل في صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأ للحياة بل إن مبدأ الفن هو الحياة نفسها . يقول (جوبو) : « الحياة مبدأ الفن ، ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك أو فعل يتعش الحياة في صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة . وما لذة الجمال إلا شعور بهذا الأتعاش العام . فالأتعاش الفنى هو الذى يملك علينا كياننا كله في لحظة التذوق . ولا يتم تذوق هذا الجمال إلا في نطاق شعورنا بالحرية » .

الفصل الثالث عشر

علم الاجتماع الجمالي

١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية :

أشرنا في الفصل السابق إلى أهمية الفن ووظائفه في المجتمع ، غير أن صفة الفن بالمجتمع قد أسرعت أنظار علماء الاجتماع . وأصبحت دراسة الفن نوعاً من فروع هذا العلم الجديد الذي يعرف بعلم الاجتماع الجمالي *scicologie-Esthétique* ولكن هذا العلم لا يزال في طور النشأة الأولى يتدرج متعزراً في مواجهة تمسك الفنانين والمتذوقين على السواء بدعوى الأصالة والحرية والاستقلال عن المجتمع وقيمه ، ويذو أن ثمة تيارات فكرية معارضة تعرقل بلورة مفاهيم هذا العلم الجديد . فنرى الوجوديين من أتباع هيدجر وإسبرز يشيدون بالتجربة الذاتية المشخصة ويرون في اتجاه الذات إلى الغير أو المجتمع نوعاً من « السقوط » ومع ذلك فإن الاتجاه أو (السقوط) لا مفر منه رغم أنه يخلع عن الذات أصالتها وقديتها ولكنها النتيجة الحتمية للمذهب الوجودي هي أن الممارسة الجرة للنشاط الفني لا تكون إلا في نطاق الفردية ، (فتعبرني أنا) الفردية هي التي تسمح لي بالانطلاق الأصيل في عالم الفن ، وبالإضافة إلى هذا فإن (المواقف اللاحائية أو الحدية) التي تتعدى التجربة الفردية كالموت أو الألم ، والتي لا يشعر الفرد فيها بأن ثمة مشاركة أو معارضة من الغير - هذه المواقف التي ينحس فيها الفرد بالعزلة النامة والوحشة والقلق وأخيراً بالعدم - هي التي تصالح لأن تكون

تحركاً للعمل الفني الأصيل، أما (السقوط) فإنه لا يحرك في الفرد شعوراً أو اتعاباً ذا طابع خاص . وبمعنى آخر أن اندماج الفرد في الجماعة وذوبان شخصيته في المجتمع لا يكون حائزاً أصيلاً على الانتاج الفني الممتاز، وينتج من هذا أن العمل الفني الذي ينتجه الفنان تحت تأثير المجتمع وسلطته ووحى من مطالبه لا يتميز بالأصالة والجدة .

هذه النظرة المعارضة للموقف الاجتماعي فيما يختص بالفن تحتل مكان الصدارة في الفكر الأوربي المعاصر رغم ذبوع الفكر الاشتراكي وتأثيره الواضح على النظم السياسية والاقتصادية . ولم يستطع المد الاشتراكي القضاء على هذا التعارض الواضح بين أنجاء الفن المعاصر وتكريسه للزعة الفردية ، وما ينبغي أن تكون عليه الفنون في رحاب الاشتراكية ، غير أن الدولة قد تدخلت أخيراً لتحقيق هذا الانسجام ، فلم تقتصر ممارسة التوجيه في البلدان الاشتراكية على التنظيم السياسي والاقتصادي فحسب بل أدخلت الفنون أيضاً في دائرة هذا التوجيه المزم الذي تمارسه سلطة الدولة .

٣ - الزعة الفردية الرومانطيقية :

ويبدو أن تأصل الزعة الفردية في الوسط الفني يرجع إلى مبالغة الرومانطيقين ودعاة مذهب (الفن للفن) فهم الذين يتحمسون للفردية ويستنكرون القول بتدخل المجتمع في تقييم الآثار الفنية ويذهبون إلى أن الفنان لا ينتج إلا وهو في عزلة عن المجتمع ، أي وهو في برجه العاجي به وأن هذه العزلة أو هذا الانفصال عن المجتمع هو مصدر الوحي والالهام

الفنى والواقع أن أشد الفنانين تعصباً لانزعة الفردية ولمبدأ الفن للفن وهم الذين ينعمون على مجتمعهم بالغناء والجود والنظم وضحالة الذوق الفنى . هؤلاء هم أنفسهم الذين يؤكّدون فى نفس الوقت أنهم ينتجون للأجيال القادمة ، وليست هذه الأجيال القادمة سوى مجتمعات المستقبل . فكأنهم يطمحون إلى أن تحيا آثارهم الفنية فى مجتمع ما . وعلى هذا فإن الخلود أو المجد أو ذبوع الصيت الذى ينشده الفردون إنما ينطوى على أمل براق فى مجتمع أفضل مقبل .

٣ - لانزعة الفردية العقلية :

وقد أشرنا فى موضع سابق إلى الموقف الكافى ، وأرضينا كيف أن هذا الفيلسوف النقدي كان يؤمن بالفردية العقلية ، فقد وضع للذوق قوانين تصاح لأن تكون قواعد لجميع العقول . ومع ذلك فإن الحكم الجمالى عنده يتصف بالضرورة الذاتية . فهو حكم ذاتى يقتضى إذا لم توجد حياة إجتماعية أى « مملكة للغايات الجمالية » .

وعلى الرغم من ذلك فإن موقف (كانت) يختلف عن موقف الإجماعين المعاصرين . فالمجتمع فى نظره ذو طابع شكلى مثالى يكون فيه الأفراد فى مستوى واحد بدون نظر إلى اختلاف التربية والوعى الجمالى . بينما نجد أن علم الإجماع الجمالى يتسم بالطابع النسبى ، إذ يرى أنبساطه أن الفن يصدر عن تنظيم إجتماعى معين ، لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، وكذلك فإنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين ، فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الإجتماعى .

٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن :

لم تكن النشأة الأولى للموقف الاجتماعي بصدد الفن مغلصة تماماً من رواسب المدارس القديمة . فكما نظر أفلاطون إلى الفن من الناحية الأخلاقية ونظر إليه أرسطو من الوجهة التربوية نجد أن الاجتماعيين الجاليين الأوائل قد نظروا إلى الفن نظرة طبيعية واجتماعية معاً . فأعتقدوا أنهم يستطيعون التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية ، وبالغالب على الشعور بالجمال الذي يعتبرونه حاسة سادسة . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى موقف تين Taine وكيف أنه يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلاً ، فيخضع الفن لثلاثة عوامل هي : الجنس والبيئة والطبيعة والأخلاقية ، ثم تأثير كل جيل من الفنانين على الجيل الذي يليه ، بينما نجد أن دور كيم يؤكد أثر الضغط الاجتماعي وحده على الفن ، ذلك الضغط الذي يختلف عن تأثير العوامل المادية الطبيعية والمؤثرات السيكولوجية .

ومن بين المواقف الاجتماعية المثيرة نجد موقف جويوفو ويتكلم عن شدة الحياة فيقيس قيمة الفن بهذه الشدة الحيوية التي يفترض وجودها في الفنان وفي المعجبين وفي شخصيات الأثر الفني على السواء ، وهو يرى أن هذه الشدة تعلو على الفرد وتتجاوز قدراته الشخصية فهي تمتليء خصوبه وتدفقا وتكون مصدراً لإبداع الحياة ، ومن ثممة فهي أساس العبقرية الفنية .

وإذا كان جويوفو يحمل المشاركة الوجدانية — في نطاق أنعماء الذات — التماسكة وفي نطاق المجتمع الذي يتألف من هذه الذرات التماسكة — أساساً للشعور بالجمال ، بالإضافة إلى مبدأ التضامن الاجتماعي فإنه مع هذا لم يفلح

في الأقتراب من المواقف الاجتماعية الأساسية ، ذلك لأنه فضلاً عما أدخله من عناصر غير جمالية في الشعور الجمالي — منها ما هو ديني أو أخلاقي أو علمي أو مشاعر غير اجتماعية — فهو يفترض أن الشدة الحيوية ، وهي مصدر الإبداع الفني ذات طابع مطلق ، بينما يرفض علم الاجتماع الجمالي قبول أي مبدأ مطلق (١).

• — النظرة الاجتماعية للفن :

وإذا كانت هذه الخطوات الأولى في ميدان علم الاجتماع الجمالي قد تعثرت بمحض الشيء . فإن دعاة هذا العلم رأوا أنه من الضروري أن ترسم أولاً حدود هذه الدراسة ومنهجها فضلاً عن ضرورة إلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم الأساسية في ميدان الاجتماع الجمالي .

ولقد لاحظ الاجتماعيون أن « ظاهرة الانسجام » وهي أساس الشعور بالجمال وكذلك « أنه-دام الانسجام » الذي هو أساس الشعور بالقبح — هاتين الظاهرتين يبدو أنها أكثر تعقيداً مما يظن الفرديون ، فهما ترجعان إلى تاريخ طويل وتطور عريض في الحياة الاجتماعية للإنسان . وليس الانسجام في الشيء الجميل متعلقاً بهذا الشيء أي بالموضوع ، بحيث يكون صفة لا زمة له ، متفصلة عن إدراكنا له في عصر معين ، وفي مجتمع

(١) راجع :

Ch. Lalo : L'art et la vie sociale; Notions d'esthétique;

الدكتور عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالي .

معين ، كما يدعى الموضوعيون . بل إن الانسجام مشروط بوجود ذات تحيا
في مجتمع معين وفي زمان معين .

فلا انسجام الذي ندركه في الاثر المعنوي مثلا لا يكون أساسا نلكننا
على هذا الاثر بالجمال ليس في المتوسط الذهني النظري الذي يصدق عند
الجميع في أى عصر من العصور ، وفي أى مجتمع من المجتمعات . بل هو
الانسجام الذي تستريح إليه أذواق الناس في أى مجتمع معين وفي عصر
معين بحيث يلقى قبولا وأستحسانا عند الغالبية العظمى منهم . ومعنى هذا
أنه ينحضع للتنظيم الإجتماعى وللجزاءات الاجتماعية :

ولا يعنى هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الاثر الفردى
وفاعليته في العمل الفنى . بل أن الفرد هو الذى يبدأ العمل وهو الذى يتقنه
ولكن الفرد هنا ليس مستقلا عن غيره من الافراد في المجتمع . بل هو
فرد إجتماعى مشبع بروح الجماعة ، تلك الروح التى ينبع منها إلهامه الفنى
والذى يستمدى إشباع حاجات الوسط الإجتماعى الذى يعيش فيه وتفسر
الاصالة إجتماعيا على أساس تقدير المجتمع للفنان وأعرافه بأنه أقدر من
غيره من الافراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من هذه الناحية .

ويرجع الفضل إلى مدرسة « دور كيم » و « لى برول » فى تأكيدها
للمتابع الإجتماعى المميز المظاهر الفنية . ولكن يؤخذ على هذه المدرسة
مبالفتها فى طمس معالم الفردية ، كما كان يؤخذ على الفرديين مبالغتهم فى
إظهار الجانب الفردى وحده فى العمل الفنى . وحقيقة الامر أن الفرد
ينطوى على ميول إجتماعية وأخرى أنانية فردية . وهذه الميول دائمة
الفعل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة .

والعمل الفني الذى يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن فى الواقع عنصرين : تركيب جديد ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هى محارلات السابقين فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صبغة جديدة تحمل فى طياتها العناصر القديمة . ويتحدد وقت ظهور هذا (التركيب) عن طريق المجتمع ، فإنى لكي يشغل فراغا أحس به الجمهور . فكن المجتمع يترقب ظهور التركيب الجديد بحيث يتلقاه بالقبول والإستحسان مولى - اظهره للصور الفنية السائدة بعد أن يكون قد ملها ، ومن ثم فإن الفنان العبقرى لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه (بطل) متظر ؟ ؟

فأنت إذن يرجع إلى الجماعة ، وهو يختلف عن العلم ، ذلك أن الفن - كما ذكرنا - يتميز بالطابع النسبي - وهو ينبع أصلا من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة بين الأفراد ، بينما يستند العلم إلى قوانين كلية مطلقة لا تتأثر بالاختلافات الفردية أو الإجتماعية .

وإذا كان المجمع هو مصدر (القيمة الجمالية) فإن للفرد أيضا دوره فى عملية الخلق الفني - كما ذكرنا - ونستطيع أن نوفق بين دور الفرد ودور الجماعة من هذه الناحية ، مما نلاحظه أخيرا من أن القيم الفنية إنما توجد بالقوة فى اللا شعور عند الفنان ، وتبقى على على هذا الوضع مكتسبة بالصبغة الفردية . ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات أى إلى التحقق لكي تصبح (بالفعل) فإنها حينئذ تصطبغ بالصبغة الإجتماعية بحيث يكون المجتمع فى النهاية هو المصعب والمصدر الأخير للعمل الفني وللقيمة الجمالية ولا حساسنا بالجمال .

٦ - التنظيم الاجتماعي للفن :

تبين لنا إذن كيف أن الفن وليد المجتمع ، ومن ثم كان من الضروري أن يخضع للتنظيم الاجتماعي . ولما كانت الظلم الاجتماعية متداخلة وذات تأثير متبادل ، فإن النشاط الفني في المجتمع لا بد من أن يخضع لمطابقة من العناصر أو الشروط غير الجمالية التي تشكل في مجموعها تركيبا فريقيا يعاين ويظل سائر مجالات الفن (١).

أولا : العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية :

وتتلخص هذه العناصر فيما يلي :

أ - المادة :

تعتبر المادة التي يشكلها الفنان أول هذه العناصر الغير جمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب في فن العمارة .

ب - الحرفيون (الصناع) :

وهم الذين يقومون بتشكيل المادة ، ويذهب لالو إلى أن التنظيم النقابي لهؤلاء الحرفيين هو الذي يفسر من بعض النواحي تطور أساليب التزيين واختلافها بعد الثورة الفرنسية عندما قضت هذه الثورة على التنظيم النقابي .

ج - الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية :

وللطبقات الاجتماعية وكذلك للنظام السياسي تأثير بالغ على النشاط الفنى ذلك أن الإنتاج الفنى فى المجتمع يخضع لظروف هذا المجتمع وعاداته وتقاليده ويختلف أيضا حسب أذواق الطبقات الاجتماعية المختلفة . فنجد فنونا خاصة لمجتمع يقوم على الرق وأخرى لمجتمع أرستقراطى وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو يورجوازى .

ويشير الاجتماعيون وخاصة برودون إلى أنه حينما تخمد جذوة الصراع الطبقي . فإن كثيراً من الفنون سيختفى أو يتعدل . ولا سيما تلك الفنون التي تقوم على الأحكام الجمالية للطبقات الاجتماعية . فسيندرثر الفن الانانى الفردى ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعى ويقوم على الترف العام أو المشترك لا الترف الخاص بطبقة معينة فى المجتمع . وبذلك يكرس الفن نشاطه الجماهير الكادحة فى الحقل أو فى المصنع أو فى السوق . وتتلاشى إلى الأبد شعارات الفن للفن وتحل محله شعارات الفن للمجتمع . ولا يكون الإلزام الاجتماعى للفنان قهرياً فى هذه الحالة ، بل سيكون إلزاماً اجتماعياً ينبع من الذات المتأثرة بالمجتمع .

د - النظم الدينية :

ولهذه النظم الدينية - كعامل غير جمالى - تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بوجه خاص ، وخضوعها إذا لم يكن فى المجتمع أى نوع من تقسيم العمل ، ونلاحظ فى هذه الحالة أن سائر النظم الاجتماعية فى هذا المجتمع تصبح نظماً دينية فى نفس الوقت ، ولا شك أن دراسة

النظم الاجتماعية للشعوب البدائية تباينت على مدى تغلغل الدين في حياة الجماعة ، وكذلك نجد تأثير الدين على الفنون واضحاً في مختلف العصور . فقد كان الفنان المصري القديم يستمد إلهامه من مبادئ الدين المصري القديم ، وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الديني عند قدماء المصريين ، وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن في العصور الوسطى الأوروبية وفي عصر النهضة ، ونجد أن تحريم أو إستهجان رسم صور الكائنات الحية أو إقامة التماثيل عند المسلمين واليهود كان له تأثيره الواضح في تأخر هذه الفنون في ظل الإسلام واليهودية .

هـ - النظام العائلي :

تعتبر الأسرة نوعاً من التنظيم الاجتماعي لممارسة الغريزة الجنسية ، فالأسرة تقوم على دوافع اجتماعية ونفسية وفسيولوجية ولكنها إذا ما أخذت مظهر الترف ، فأما تدرج تحت الصورة الخيالية للفن ، ونجد من ناحية أخرى أن النظم الاجتماعية الأخرى تشيع فيها صور من الترف أو اللهو تكون أكثر مادية ويغلب عليها الطابع المجرد من الجمال ، وذلك مثل الألعاب الرياضية وفنون المهارة وألوان الصراع السياسي والأنشاق الديني .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الفن لا يعنى كثيراً بأحوال التنظيم العائلي السوية الرتيبة ، مثل الاستقرار العائلي ومظاهر الحب بين أفراد الأسرة الواحدة أي حب الزوج وزوجته أو الأب لابنه ، فذلك النوع من الحب لا يثير أنباء الفنان لأنه من الأمور المألوفة بيننا هو ينشط وتنطلق عبقريته حينما يصادف حباً يشقى به المحبون بسبب معارضة الأسرة أو المجتمع ،

وسكذا فأننا نرى شكسبير وقد أخرج عملاً فنياً رائعاً بتصويره مثل هذا الحب في (روميو وجولييت) .

ويعتني الفن كذلك بتصوير نواحي الشذوذ وتجسيم صور العلاقات المحرمة التي لا تتفق مع الحياة السوية للأسرة ، فلم يكن من الممكن أن تخلد أعمال فنية مثل (غاة الكاميليا) أو (نانا) أو (أزهار الشر) إذا كانت تمجد الفضيلة وترسم المثل الاعلى للمرأة الصالحة كأم أو زوجة .

ويذهب الاجتماعيون إلى أن الفن لا يُسترسَل في هذا الاتجاه ليشجع الأفراد على الخروج على التقاليد المرعية والآداب الاجتماعية . بل أن الفن يؤدي وظيفة هامة من هذه الناحية ، إذ أنه لما كان نظام الأسرة لا يقبل بأى صورة من الصور أبا يلب الحياة العاطفية ، ويكفي الفرد منساقاً بالطبع إلى ممارسة هذه الحياة العاطفية . فأن الفن يقوم بالتوفيق بين الحياة الاجتماعية للفرد وحياته العاطفية عن طريق ما يبتدعه من صور خيالية تكون وظيفتها إعلاء الفرائض المنحرفة التي تكبتها الرقابة الاجتماعية .

فالفن إذن أداة ربط اجتماعي ووسيلة تطهير نفسي كما يقول أرسطو وفرويد . ذلك أن الحياة الاجتماعية ستعقد ويشيع بها الاتصال وينعدم التماسك الاجتماعي إذا لم تجد منفذاً كالفن لتفريغ شحناتها الانفعالية وتطهير النفوس من العقد المكونة .

و - التعليم :

ونجد أيضاً أن لاتجاهات التعليم آثارها التي لا تحصى على الثقافة الجمالية في أى مجتمع ، وكذلك تؤثر الخلافات البيداغوجية بين أنصار القديم والحديث على مستويات الذوق الفنى للأجيال القادمة .

هذه هي إذن العناصر الجمالية التي تتداخل مع الفن كتتظيم إجتماعي .
ويلاحظ أنه مهما تجردت هذه العناصر من الصبغة الجمالية إلا أنها حينها
تتداخل في أي تركيب جمالي لا تسلبه طابعه الجمالي المعين وإستقلاله الخاص
هنا ، بل أن التركيب الجمالي يؤثر على هذه العناصر المجردة من السمة
الجمالية من خلال عملية التشكيل فيدخلها في إطاره وبذلك يسبق عليها
مسحة جمالية :

وقد كان للتيارات الجمالية تأثير واسع المدى على نظم جمالية ، فنلاحظ
أن الشعراء والمثاليين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة ، وكذلك كان للثقافة
الفنية اليونانية الرفيعة تأثيرها على الرومان المنتصرين ، وكان أيضاً لروائع
الفن الإجمالي تأثيرها على الأخلاق الفرنسية في القرن الخامس عشر .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن تأثير البيزنطيين في الأتراك وتأثير
الرومان بحضارة الإسكندرية وفنها ، وكذلك فإن الاستقلال النسبي للفن
يسمح له بأن يدخل في علاقات متعددة مع الحياة الاجتماعية ، وكذلك في
الحياة الفردية فالفن بالنسبة للجماعة أو الفرد يمكن أن يكون موهبة تمارس
دون أن تستهدف غرضاً أو غاية ، وقد يمثل العمل الفني أيضاً هروباً من
نطاق الأخلاق الشائعة أو محاولة لتهديبها أو الارتفاع بها إلى مثلها الأعلى
أو محاولة للتطهير ، وإذاعة تيارات السلام النفسي بين الأفراد ، وقد يكون
أيضاً لتخطيط المدن وتنسيق المداخل والحدائق القائم على أساس فني جمالي
تأثيره الذي لا يحدد على نفسية الأفراد وأخلاقهم .

ولكننا نلاحظ أن كثيراً من التيارات الفنية قد لا تتمشى مع الظروف
التاريخية في مجتمع ما ، بينما نشاهد عنف الإلزامات السياسية والعسكرية

أبواب الثورة الفرنسية ، نجد على العكس من ذلك في الميدان الفني أنتشار
قصاصات شعرية وموسيقية وأعمال فنية تشكيلية تنسم بطابع السلام
والهدوء في حين أن فترة عودة الملكية واستقرار الحياة البرجوازية في عهد
لويس فيليب قد صاحبت أزمات فنية للحركة الرومانطيقية المنطلقة من
عقلها . وكذلك بينما كانت الجمهورية الثالثة تتصف بطابع لا ديني وتقوم
نظمها الدستورية على أساس مدني غير ديني ، نجد أنه في خلال هذه الفترة
تظهر في ميدان الفن حركة الادب الكاثوليكي الجديد وإفتتاح البصاليوات
الدينية ومعارض الفن المقدس وانتشار موجة من التيارات المتعارضة في
الميدان الفني ، بحيث ظهرت مدارس الرمزيين والتكعيبيين والمستقبلين
والتعبيريين والسرياليين والتجريديين ، ولا شك أن هذه المدارس الفنية
المتخصصة إنما تبتعد كثيراً عن الذوق الشعبي وبذلك نجد تعارضاً أساسياً
بين اتجاهاتها وأنماط التنظيم السياسي والاجتماعي الديمقراطي في ظل
الجمهورية الثالثة في فرنسا .

وعلى هذا فأن المؤرخ قد يحار في فهم الاعمال الفنية عندما يظن أنها
ترجم ترجمة صادقة عن عادات وأخلاق العصر الذي يؤرخ له ، فقد يكون
الاثر الفني معارضاً لاتجاهات العصر ، وقد يكون معبراً ، وقد أثمرنا إلى
هذا الموقف في مقدمة هذا الفصل حينما نحن إلى التعارض الواضح بين
الفرديين والاجتماعيين .

قالن لا يحمل إذن طابع الإلتزام^(١) الإيجابي بالنسبة للجمع . أي

(١) قد أثار الاشتراكيون قضيه (الإلتزام) في الفن ومضمون

أنه ليس من الضروري أن يكون خاضعاً ومعبوراً عن التيارات الاجتماعية
إذ أنه قد يتمرد ويثور عليها وقد يعارضها ، وفي هذا يكن جرهر الفن
وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الأساسي للحرية الإنسانية والاستمتاع
بهذه الحرية .

وإذا اعتبر الفن ترفاً مفرضاً يتسم بطابع التجدي المثير فإنه يكون
صادراً عن أنانية غير أخلاقية وغير اجتماعية ، أما إذا تخلى عن الانانية
وروح التمرد وتحلى بسلامة الذوق ، فسيكون له أثره البالغ في تربية أجيال
عدة من الموجهين به ، وإشاعة روح التضامن بينهم ، ويكون بذلك هملاً
اجتماعياً ، منها ظن البعض أنه عمل فردي ، فإن الفنان التشكيلي الذي ينتج
لوحات فنية يظل يحلم بالمجد والشهرة ويوقد قلوب الناس لفنه يوماً ما .

== دعوهم لا يخرج عما تنادى به المدرسة الاجتماعية من آراء تول
إستمداد الفن لمقوماته من المجتمع وتعبيره عن إرادته ، ولكن النظرة
الإشتراكية للفن ينحصر مدلولها في دائرة التعبير عن مصالح طبقة معينة
هي طبقة الكادحين أي البروليتاريا . وقد أخطأ البعض في تفسير معنى
الالتزام عند الاشتراكيين على اختلاف طوائفهم ، ففهموه بمعنى الأزام ،
أي أن يكون للمجتمع الحق في فرض سلطته على أساليب الفن وإنتاجه
فيخضعها لأوامره ونواهيه بحيث يكون الفن موجهاً فلا يصدر عن التلقائية
الحرّة للفنان ، والواقع أن الالتزام إنما ينبع من ذاتية الفنان الإشتراكي ، التي
تكون قد أنصهرت وتفاعلت مع عملية التحول الإشتراكي فيحس الفنان
وهو يعبر في حرية تامة وبدون أي الزام من سلطة أو أخرى أنه إنما
ينطلق من أعماق ذاته وبهذا يصبح الالتزام ذاتياً بعيد عن أي ضغط
خارجي .

وما الشهرة والخفاوة إلا أمران إجتماعيان ، يرجعان إلى تقدير المجتمع وأحكام الجمهور .

ثانياً : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية :

توجد في الحياة الاجتماعية تنظيمات مشتقة من الفن ولها تنظيم إجتماعى معين ..

الشعور الجمالى وجزاياه :

يجب أن نسلم أولاً بأنه يوجد شعور جمالى وشعور أخلاقى ولكل منهما أمر مطلق وجزاءات تصدر من سلطة عليا . وقد أعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التى يستند اليها الشعور الجمالى ، وكذلك الشعور الأخلاقى والتى تصدر عنها الاوامر المطلقة . سلطة شبه دينية تتمثل فى الله أو أرباب الفنون Muses أو مخلوقات خارقة للعادة . وهذه الاوامر أو الاساطير الخرافية التى تشير إلى مصدر السلطة الجمالية والاخلاقية فى المجتمع إنما تعبر عن الضغط الاجتماعى الواقع على الافراد فى المكان والزمان ، ومن الممكن أيضا أن تكون هذه الاساطير مصدراً لفروض شخصية تتعلق بمثل أعلى لتقدم يحدث فى المستقبل ، مما لا يمكن أن يتحقق بدون جمهور ، ويكون على هذا الجمهور أن يقدر العمل الفنى فيعجب به أو لا يرتضى عنه ، وذلك على الرغم من أن الإعجاب الفنى الحق إنما يصدر عن طائفة من ذوى الاحساس أو الشعور المدهف ، وأصحاب هذا الاحساس هم الذين يستطيعون وحدهم إدراك مكنونات العمل الفنى التى تتسم بطابع الجمال .

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فإنها تتمثل فى : النجاح

والمجد والخلود وأضدادها ، أى تلك التى تشير إلى الفشل وعدم النجاح والاهمال والسخرية والتحقير ، وكل فنان أصيل يشعر بهذه الجزاءات وتكون حافزاً له على العمل ، حتى ولو كان يشعر بأنه إنما يعمل لنفسه لا لغيره ، وقد يكون تأثير المجتمع عليه شعورياً ، ويرى أتباع المدرسة الاجتماعية أن أذواق الجماهير فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل هى الأساس الاول لأحكام القاد على الاعمال الفنية ويجب ألا نخلط بين الجزاء الجمالى ونتائجه الاقتصادية . ذلك أن النجاح فى ميدان العمل الفنى ربما لا يؤدى إلى الثراء العريض فقد يقتصر الجزاء الفنى على إلحاق الفنان المبرز بزمرة الخالدين فحسب ، فلا يترجم الخلود إلى منفعة مادية .

ويكون للجزاء الاجتماعى صفة الانتشار والتنظيم فى الجامعات الأكاديمية فى صورة جوائز ومراكز خاصة ، وقد كان أمل الفنانين دائماً أن يصبحوا أعضاء فى الأكاديمية الفنية . أو أن تجيز أعمالهم .

الجمهور :

إن الجمهور هو الذى يصدر الجراءات الجمالية عن طريق جماعته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم ، والجماعات التى من النوع الاول هى جماعات المسرح والراديو والتليفزيون هذه الجماعات تتكون كالقطيع الذى يتأثر بالإيماء وينقاد فى كتلة واحدة وراء عوامل الاستثارة ووسائل الاعلام البارعة .

بحيث تمنحى ارادة الافراد . كما يقول جبريل تارد . ومعنى هذا أن أحكام الجمهور على الاعمال الفنية تتأثر كثيراً بوسائل الاعلام المختلفة فى

عصر إنتشر فيه الاعلان بطريقة مذهلة ، ولكن الن في العصر الحديث أصبحت له مدارسه ونظمه وأكاديمياته العديدة تلك التي تقوم على أساس التجمع الدائم لا العرضي وتكون أحكامها على الاعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية ، وبذلك تضيق دائرة التأثير الذي يحدثه الجمهور العادي - الذي تلقي جماعته عرضيا - وتكون أحكام الجماعات المتخصصة ذات الوعي الجمالي هي المعول عليها في الميدان الفني ، وسنرى أن المجتمع يخول هذه الجماعات سلطات جمالية خاصة ، على الرغم من أن أتباع المدرسة الاجتماعية لا يستطيعون تجاهل تأثير الجمهور في هذا المجال ، وإلا استحال عليهم التمسك بالمسحة الاجتماعية للفن .

الاسلوب :

ويتميز الفن بعامل هام هو الاسلوب ، فالاسلوب هو ماهية الفن فلكل فنان اسلوبه الخاص في التعبير عن موضوعه ، وليس الأسلوب هو الاصول العامة للصناعة — تلك التي يتلقاها التلميذ المبتدى عن أستاذه الفنان — بل الاسلوب هو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تتضمن انفعالا خاصا وحرية وتلقائية خصبة ، أما الاصول الفنية للصناعة فهي آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كقواعد لحرفته ثم يجربها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه . فالفنان الذي يحتذى هذه الاصول فقط يظل طوال حياته مستعيدا لها ، أما الفنان المبدع فهو الذي يتخطى هذه الاصول المتعارفة ويشق طريقا جديدا ويخلق أسلوبا فريدا يعرف به ، وقد يارس قنانون آخرون تقس هذا الاسلوب فتدشا مدرسة فنية معينة كمدرسة فينا والمدرسة للفلمنكية الخ ..

فالاسلوب إذن هو العامل الحيوى في الفن ويمكن أن نشبه الاسلوب

بالنفس ، وأصول الصنعة الجامدة بالجسم : النفس مصدر الحياة والحركة
والانفعال ، والجسم مجرد حامل لهذا النشاط الحيوى ومنفذ له .

وقد يكون الأسلوب أيضا أساسا لارتباط اتجاهات جمالية وغير جمالية
بعضها البعض الآخر كما هو الحال فى الأنواع الأدبية أو الفنية ، ومن هذه
الأنواع نجد الشمي كالكوميديا والارستقراطي كالتراجيديا ، ولكن هذه
الأنواع لا تميز بحسب أسلوبها بقدر ما تخضع لاحكام الطبقات الاجتماعية .
فمن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال ، وكذلك التراجيديا
الراقية قد لا يقبلها المجتمع الديمقراطي الشعبي . ويظهر الأسلوب أيضا فيما
يسمى « La Mode » ولكن سرعان ما تنتشر الموضة فى المجتمع الجديد
نتيجة للتقليد الاعمى ، وسرعان ما تختفى وتظهر (موضة) أخرى وكذلك
الحال فيما يختص بالطرز الفنية المختلفة ، وذلك يعنى أن الطبقات الاجتماعية
لا تتوخى فى الموضة أو الطرز جدة الأسلوب وأصالته بقدر ما تعنى بسعة
إنتشارها وذيوها .

البيئة :

مما لا شك فيه أن علم الاجتماع الجمالى لابد أن يتسم بالطابع النسبي ، مادام
يخضع للشرط الاجتماعية التى تخضع لها سائر مباحث علم الاجتماع ، ومن
أهمها عامل البيئة بمعناها العريض ، فعلى الرغم من أنه من الموامل غير الجمالية
إلا أن البيئة ذات تأثير كبير فى مجال النشاط الفنى من حيث أن تمت ارتباطا
بين العصور الاستطيقية وسائر الظواهر والنظم الاجتماعية التى تشتمل عليها .
البيئة فلكل جماعة إنسانية لون فنى خاص بولد وينشأ فى أحضانها فالتحافات
والصور وطريقة الاداء والموضوع والاتجاه الفنى كلها من أثر البيئة .

فالبيئة الجغرافية في أسبانيا مثلاً كان لها تأثيرها الكبير في ازدهار الفنون
الحربية والدينية وكأثر من آثار الصراع بين الأسبان والمسلمين . وترتبط
العوامل العنصرية بالبيئة أيضاً فثمت شعب يميل إلى التلوين البارد ، وشعب
آخر يقلب على أعماله طابع التلوين البسيط . وأيضاً نجد الألمان يميلون إلى
الموسيقى العلمية بينما يهوى الأسبان الموسيقى الشعبية ذات الأصوات التي
تحدث في المستمع اهتزازاً أو تطريباً . هكذا نجد للبيئة تأثيرها الكبير على
الفنون من النواحي الدينية فالأعمال الفنية ذات الطابع الديني في مصر
القديمة تختلف عنها عند الهنود والصينيين واليونان وعند المسيحيين في
القرن الوسطى وفي عصر النهضة ، وكذلك تتأثر الفنون بالاضمحلال
السياسية والاقتصادية وغيرها تبعاً للبيئة التي تنشأ فيها بحيث لا يمكن أن
نتحدث عن فن عالمي خالص لا يصطبغ بصبغة المجتمع الذي ينشأ فيه ،
إلا أن يكون من أثر عملية الانتشار الثقافي ، ومع ذلك فهو يظل عمرياً على
البيئة التي يصب فيها إلى أن يندمج فيها وتعلوه مسحة الأداء الفني السائد فيها

نبين لنا مما سبق أن العظم الجمالية الأساسية في الحياة الاجتماعية هي :

الشعور الجمالي وجزأاته ، ثم الجمهور ، وأخيراً الأسلوب ، وبينما يختص
الأسلوب بالفنان وحده ، نجد الشعور الجمالي والكلمة العجائبية أي الجمهور
يرتبطان بصميم عملية التذوق الفني .

الفصل الرابع عشر

علم الاجتماع الجمالي (تابع) التطور الاجتماعي للفنون الجميلة

تعد دراسة التطور التاريخي للفنون من المباحث الأساسية في علم الاجتماع الجمالي وذلك حتى يمكن تحديد الصفات الأساسية للفن في كل عصر من العصور ، من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمستوى الحضارة في كل عصر على حدة ، فيكون له طابعه الذاتي المميز وصفاته الأساسية التي تجعله يختلف في عصر عنه في أي عصر آخر .

١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون (١) :

الفن البدائي :

ولما كانت النزعة التطورية في الدراسة العلمية تتطلب أن نسترجع مواقف الفن في أبسط عهده منذ فجر الإنسانية ، لهذا فيعني أن نستعرض صور

١ - راجع : الفن وعلم الاجتماع الجمالي للدكتور عبد العزيز عزت ص ٥٦-٩٧

راجع أيضا : Grosse: Les débuts de l'art, Alcan 1902 (illustré)

Bca: Pimitive Art. Oslo.

Herbert Read, Art Now „The significance of Primitive Art, p. 33.

الشاط الفنى عند البدائيين المنقرضين منهم أو الحاليين الذين لازالوا يعيشون حالياً في مناطق متروكة من العالم .

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعاً وأبسطها فهو يرجع إلى العصر الحجري من عصور ما قبل التاريخ ؛ وهو فن بسيط لأنه بعيد عن التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى الملموس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تنظيم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد ، وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين ، والفن البدائي ، كالفن عند الشعوب المتأخرة - ذو مسحة دينية ، فللوثنية أثرها الكبير على الفن ، وينتو واضعاً في لظواهر الفنية لاحتفالات الوثنيين ، وفيما يصنعون من صور ورموز لألهتهم ، وفي الرسم على الأجسام أي الوشم . وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند إلى خبرة فنية متوارثة ، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة ، ويتأثر بالعادات والتقاليد . ومن ناحية الأداء يعتبر الفن المتأخر جميعاً لأن الجميع يشتركون في أدائه ، كالرقص والغناء . وهو جمعي كذلك لأن له دلالة سحرية . فالفنان البدائي يرسم صور الحيوان إما للتغلب عليه أو لصيده لإشباع حاجاته ، وإما انتقاء لشده ، وذلك كما يرسم البدائي صور الثعالب أو الثعابين مثلاً ، فالصورة يكون لها وقع في نفسه أقوى من وقع نفس الشيء الذي تمثله لأنها تحمل صفة الدوام بينما الشيء متغير وخاضع للتطور وللمناء ، ولهذا فإن « لبني برول » يظن أن عقلية البدائيين غير منطقية من حيث أنهم يقدسون الصورة ويقدمونها على الأصل .

وللنظر عند الأقوام المتأخرة أيضا صفة الرمزية الهندسية فهم يرمزون
أشكالا هندسية يرمزون بها إلى معتقدات دينية أو لغرض الزين أو الإيهام
أو التأثير في العدو أثناء الحرب . فالعمل الفني عندهم لا يقوم لذاته بل
باعتباره وسيلة للتعبير ، وكذلك فهو يتميز بأنه ذو طابع عملي نفعي .

الفن عند الشعوب المتقدمة :

وإذا كان الفن البدائي أو المتأخر ، قد اتخذ طابعا مميزا وصفات تخضع
للعامل الاجتماعي التاريخي ، فإن الفن عند الشعوب المتقدمة : القديم منها
والحديث ، يتميز أيضا بسمايات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية
وللتطور التاريخي ، وأقدم الفنون التي عرفناها عند هذه الشعوب المتقدمة
نجدها في الشرق الأدنى ، وتتميز هذه الفنون بطابعها الارستقراطي فهي
فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالمملوك والامراء والنبل ورجال
الدين ، ومن ثم فهي فنون تمثل الله و الترف ولا تعنى بمحاجات الشعب
ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة أيضا صبغة دينية ، فنجد في مصر مثلا
الاهرامات والمصاطب والتماثيل والمعابد ، وهي خير دليل على الوجهة الدينية
للفن ؛ وكذلك فإن هذا الفن لم يكن حراً تلقائيا ، بل كان فنا نفعيا مقيدا
برغبات أصحاب السلطة في المجتمع ، ولهذا فقد كان الفن محافظا راسخا
لا يخضع لعامل التطور ؛ وليس معنى هذا أنه كان فنا أخلاقيا ، بل لقد
كان - على العكس من ذلك - يمثل حياة الترف والمجون والحلاعة ، وتسوده
أساليب التزيين والتجميل ، هذا بالإضافة إلى أنه كان فنا حريبيا من بعض

الوجوه ، من حيث أنه يصور عظمة الحكام وفتوحاتهم وإنتصاراتهم ، كما ترى في كثير من التماثيل والنقوش الرسومة على جدران المعابد في مصر القديمة .

وإذا كان الفن في الشرق له هذه الصفات فإننا نرى الفن في بلاد اليونان - وهي أقدم البلاد الغربية التي إهتمت بالفنون - يتميز بأنه فن الحياة لأنه يعجد ويصور الحياة الدنيا بآهالها وآلامها ومسراتها ، ولا يعنى كثيرا بتصوير عالم الآخرة وأمور الموت والطقوس الجنائزية ، فهو إذن يشيع البهجة والمرح في حياة الناس . ولم يكن الفن في اليونان القديم مظهرا من مظاهر الترف والثروة ، بل كان وسيلة للتعبير عن حاجات إجتماعية لاتتعلق بطبقة واحدة ، بل بالمجتمع بأسره - باستثناء الرقيق - ولهذا فقد كان فنا ديمقراطيا وكذلك فقد كان فنا حيا متطورا يشتمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدما من السابق ، ومن ثم فهو يتقدم إلى الامام بعكس الفن المصري القديم الساكن . وأخيرا نجد أن الفن اليوناني يمتاز بالمسحة العقلية . فالفن عند اليونانيين القدماء كالموضوع الفلسفي ، ومن ثم فإننا نرى « أفلاطو » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الاصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليوناني إذن قائم على التناسق العقلي ومن ثم فهو فن إنساني .

وإذا إنتقلنا إلى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليوناني في أنه فن ارستقراطي حسي يعجد بالحكام والقواد وإنتصاراتهم يمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال . ولهذا فقد كان فنا موجهة لخدمة الخاصه للطبقة الموسره ومعبرا عن نواحي المجون والإباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ، ومن ثم فقد كان الروماني بعيدا عن الدين نعيم خاضع لتأثيره الاخلاقي .

إلا أننا نلاحظ أن بعض الفنون الجديدة قد أحرز ، تقدماً ظاهراً عند الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليد الرؤساء والحكام ، وكذلك ازدهر عندهم فن الحدايق وهو ذو صلة وثيقة بفن العتامة .

والأمر الذي لا شك فيه هو أن الابتكار الفني عند الرومان كان محدوداً بحيث لم يكن يضارع الإبداع الفني عند اليونانيين القدماء ، فبينما نجد العبقرية اليونانية تجرّز التقدم في الميدان الفني والفلسفي ، نجد العبقرية الرومانية وقد كشفت عن تقدمها وأصالتها في ميدان الأبحاث القانونية فحسب ، وبذلك تأخر الفن الروماني عن ركب الفن اليوناني .

الفن المسيحي :

وعندما توطدت سلطة المسيحية في القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن المسحة الدنيوية كما كان عند اليونان والرومان وعاد مرة ثانية ليرتبط بالحياة الآخرة وحياة النضيلة ويصور النزعات السامية في الإنسان ، هو النصائل الدينية كالاستشهاد والتضحية والصبر ، والأمل في حياة خالدة ، وتمجيد الله وإعلاء كلمة المسيح والترنم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين ، وزودة مآثر القديسين ، وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب ينضج بالإيمان الدافق الملتهب وذلك كما سنجد فيما بعد في صور ضلّب المسيح والعشاء الأخير ويوحنا المعمدان ، والقربان والخطيئة والملائكة الخ . كما نجد فن البهاء وقد اصطف بالصبغة الكنائسية ، فقد تطور الفن الروماني في بناء الكنائس وأصبح فناً مسيحياً خالصاً يعرف بالفن القوطي . وهو يرمز إلى معارف

دينية كالتوبة والامل في الخلاص ، ونجد ذلك واضحاً في كاندرازية
نوتردام في باريس .

ولم يكن الفن المسيحي فناً استقراطياً خالصاً ، بل كان فناً شعبياً
تذوقه سائر طبقات المجتمع ، ومع هذا فلا يمكن أن يقال إنه فن ديمقراطي
كالفن اليوناني ، ذلك لأنه يخضع للعامل الديني ، بينما الفن اليوناني كان
مناً لذاته .

الفن في عصر النهضة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشر
الميلادي وفي هذه الفترة نجد اتجاهها إلى التحرر على سلطة الكنيسة وثورة على
المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان .
وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين واتجه إلى الجمال في ذاته وأصبح
الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون طابع
البهجة والمرح وتحررت من طابع الحزن الذي انصف به الفن المسيحي ، كما
اتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كانت الفن القوطي يحتقر الواقع
الخارجي ويدعو إلى التمسك والزهد والعكوف على داخل النفس وتصوير
خلاجاتها الدينية ، ومع هذا فلم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة ، باستثناء
طائفة المتطهرين البروتستانتين الذين ناصبوا الفن العداً استناداً إلى انكارهم
لتقديس الأيقونة .

ويلاحظ بصفة خاصة أن فناني عصر النهضة الإيطاليين قد تأثروا بالترعة
الدينية مثل روفائيل وميكل أنجلو وليونارد فنشي ، وربما كان ذلك راجعاً
إلى قربهم من المقر البابوي في روما حيث كانت محاكم التفتيش تشيع
الرعب في نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء - وكانت هذه
المحاكم وكذلك ديوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والإكليروس الديني في

روما — وقد ترجع أيضاً سيطرة النزعة الدينية على فناني عصر النهضة في إيطاليا إلى أن الفن في هذا العصر ، كان يستجدي الطبقة المؤسرة في المجتمع وكان رجال الإكليروس بالفعل في مقدمة الأثرياء في هذا العهد .

غير أن حركة النقل وترجمة الأصول اليونانية والرومانية القديمة التي كانت تشيد بقدرة العقل والانسان المتحرر وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية ما لبثت أن ساندت تيار التحرر عن سلطة الكنيسة وانتشر الفن اللاديني في أوروبا .

فاذا أنتقلنا إلى العصر الحديث — في غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر — فإننا نلاحظ هبوط المستوى الفني كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدى إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التي كانت تتسم بها الصناعات اليدوية ، فاختفت الصناعات اليدوية التي تتم بالفن والتجميل ، مما أدى إلى التزام الصناعة الآلية ، إدخال العنصر الفني في الإنتاج .

ولهذا نرى الإنتاج الصناعي في القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية ، فنجد تنافساً شديداً في إخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ، ومحاولات لكسب الأسواق عن طريق التنف في تجميل السلع وإبتكار نماذج فنية جميلة لتغليظها ، وكذلك في الإعلان عنها بحيث أصبح الفن يتدخل في إنتاج السلع وفي توزيعها على السواء .

وفيما يختص بالفن في القرن التاسع عشر نجد أنه يمتاز بالبساطة ، والإهتمام بشئون الحياة الجسارية . وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأضواء .

استعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية التي أخذت
تنتشر خلال هذا القرن.

وظهرت في هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد في فن العمارة كما
هو الحال في برج إيفل، وإن قد أهملت في هذه الفترة فنون أخرى مثل
تجميل الأثاث والزهوريات والأطباق.

الفن المعاصر

وإذا أنقلنا إلى تتبع الآثار الفنية في القرن العشرين فأننا نجد فنا لا يتميز
بسمات ظاهرة محدودة، بل نجده يمزج بنزعات متعددة متضاربة،
فبعض تيار للفنون الاجتماعية، وقيام للفنون الفردية وآخر للفنون
التجريدية.

وأما الفنون الاجتماعية الأكاديمية تلك التي تحترم القيم
الأخلاقية والاجتماعية وتنتج إلى الكيف لا إلى الكم في الإنتاج فهي
تنقسم إلى نوعين :

أ — فنون نظرية عقلية أو دينية .

ب — ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعي وأحداث المجتمع وما فيها
من جمال وأصبحت الدولة تحمي هذه الفنون الجميلة وتشجعها، بل لقد
خرجت هذه الفنون عن النطاق القومي البحت وأصبحت عالمية بعد أن
تركزت في العواصم الكبرى التي يسكنها كثير من المتأين الأجانب، وقد
غلب على هذه الفنون طابع السرعة وإنعدام الإخلاص .. وكذلك تدخل
في تقييمها طائفة تجار الفن وجمهرة العاملين في الصحافة ووسائل الإعلام

المختلفة ، وجهلاء الناقدين ، بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رابحة لها سرقها المليون بالناورات والمؤامرات ومختلف صور النفاق الاجتماعي وممالة الحكام وذوى السلطان والتعلق بالمظهر الكاذب البراق ، وبذلك تعرضت هذه السوق الفنية لهزات الهبوط والصعود تماماً كما يحدث فى أسواق الأوراق المالية والتجارية ، ومن ثم فقد اتسم الفن - بصفة عامة - بالاتجاه إلى البكم لا إلى الكيف والتجويد .

وبذلك انحدر الفن الحديث إلى مستوى لا تستبين فيه معالم مرحلة محددة ذات طابع مميز من مراحل التطور الفنى ، بل هى كما سنرى مرحلة إعداد لتتأثر فنى جديداً قد تحققه الأجيال القادمة .

ولقد تعددت النزعات الفنية وتشعبت الاتجاهات فى دنيا الفنون ، فأصبحنا نرى التعبيريين (١) والرمزيين (٢) وأشهرهم سيزان وفانجوخ

١ — يرى التعبيريون Expressicnists أن النظرة العقلية تؤدي إلى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية فهى التى تجعلنا نحتك بالأشياء مباشرة كما هى فى طبيعتها المادية الموضوعية وقبل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لكي نشعر بالمشاركة والإنفعال الخالص بالأشياء ، فالفنان التعبيري لا يخلق موضوعاً للجمال ، بل يمارس صنعة الغنية لكي يتقل للشاعر العارمة التى يحس بها إزاء الموضوع كما يعرض له بدون أن يدخل عليه أى نوع من التحوير ونجد من التعبيريين روبنزوفان ديك (الفن المعاصر : هربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها) .

٢ — لا يهتم الرمزيون Symbolists بالموضوع كما هو فى الخارج بل يحاول الفنان الرمزي أن يستبطن مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجى ، فالفن تعبيري شخصي .

وجوجان ثم الكعبيدين (١) وعلى رأسهم بيكاسر ثم التجريديين (٢) وعلى رأسهم كاندنسكى ، ثم السرياليين (٣) ومنهم شيريكو وما كس أرنست

== يقول سيزان : « لم أحاول أن أكرر الطبيعة في عمل — أى أن أقدم نسخة مطابقة لها — بل انى أعبر عنها ، أى أنه لا ينقل عن الموضوع أو الاحساس المرتبط بالموضوع ، بل يلجأ إلى نفسه وإلى مشاعره الباطنية . (الفن المعاصر هربرت ريد ٥١) »

١ — التكيبيون Cubists يعارضون الواقعيين والتعبيريين والتأثيريين وتتميز أعمالهم بنوع من التركيب الهندسى المتعارى إذ الطبيعة في نظرهم — كما لاحظ سيزان — ما هي إلا صورة هندسية ، وهذا نجد التكيبيين يستخدمون الأشكال الهندسية في فنهم وأولها المكعب وقد يستخدمون أيضا الشكل الكروي والمنحروط والاسطوانى ، فكانهم في صورهم إنما يحلون الموضوع المركب إلى أشكال وخطوط تكون هي عناصره الأولية (المرجع السابق ص ٧٦) .

٢ — يرى التجريديون Abstracticnists أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بل هو لا يستخدم عناصر طبيعية يمكن التعرف عليها ، فالإيقاع في الخط واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجمالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث في الموسيقى (راجع : آراء في الفن الحديث : محمود البسيونى ص ٥٥ وما بعدها ، ريد ص ٧٢ وما بعدها .

٣ — يعتمد السرياليون Surrealists على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت عنه مدرسة « فرويد » ، والسريالية في الفن أتجاه إلى تحرير الإنسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى ، بل وتحريره من العقدة ومن الكبت النفسى ، فالدافع الدفين في أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكي ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله . وقد يظهر هذا التعبير في =

وسلفادور دالي ومارك شالان. وتبلورت هذه الحركة في شكل مدرسة
فيينا سنة ١٩٢٤ وأصبح لها دعاة الذين يتعصبون لها من أمثال أندريه
بريتون وغيره.

ونجد أيضا أصحاب النزعة التأثرية (الانطباعية) Impressionism من أمثال إدوارد مانيه Manée ، وهم يهتمون بإظهار تأثير الأضواء على الأجسام فيصممون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها بقطع النظر عن واقعيتها الموضوعية .

وَتَقَابِلُنَا نَزَعَاتٍ أُخْرَى مَعَاصِرَةٌ مِثْلُ النَّزْعَةِ الْوَحْشِيَّةِ (١) Fauvism
وَالنَّزْعَةِ الْإِسْهَاعِيَّةِ (٢) Rayonism

صورة أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التي يستعصى على المشاهد فهمها . (المرجع السابق ص ٩٥)

١ — النزعة الوحشية : وهي تمثل العودة إلى الفطرة وتلقائية التعبير وبداية الأسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن وحدة الانفعال ، وقد استمدت هذه النزعة طرازها التعبيري من الأسلوب الزخرفي عند جوجان وماتيس .

ومن الاسس التي يقوم عليها المذهب الوحشي الدوافع الغريزية التي تبرز الصراع الداخلي للفنان والتناقض بين فكره الحر البسيط المنطلق وبين حضارة معقدة ، لهذا كانت الترجمة الفنية عن هذا التضارب والتمزق النفسي هي البساطة في الاسلوب وأبرز الانفعال في الوان صارخة وتشويه الاشكال وتحطيم الخطوط .

٢ - النزعة الإشعاعية: ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهي =

النزعة التركيبية ^(١) Constructivism والنزعة الشكلية ^(٢) Formalism
والنزعة المستقبلية ^(٣) Futurism

== تقوم على إبراز عنصر حساسية الحركة التي تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزماني وللوصول إلى هذه الغاية . يراعى الفنان في الاداء الاشعة اللونية فيؤديها على هيئة خطوط من الالوان متوازية أو متقاطعة .

١ — النزعة التركيبية : ظهرت هذه النزعة عام ١٩٢٠ . وهي نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغي أن يبتعد عن المحاكاة والتقليد بل يجب أن يتجه إلى تركيب أشياء وأشكال جديدة مبتكرة .

ويعتمد الفن التركيبي على الزمان والمكان كأساس لمنطقه ، بحيث يستند إلى الفراغ معبراً عن المكان ويستند إلى الطاقة الحركية معبراً عن الزمان .

٢ — النزعة الشكلية : وينزع أصحابها إلى استخدام أساليب التعبير الشكلية البحتة التي تستند إلى التكوين البنائي للأشكال حسب التنظيم الإيقاعي لها وتنقسم هذه إلى الاموضوعية التي تبرز في تخطيط التشكيل أو البناء التخطيطي للأشكال .

٣ — النزعة المستقبلية : هير أصحاب النزعة المستقبلية عن مضمونها في البيان الصادر في ١١ فبراير عام ١٩١١ . وهي تعبر عن الحركة الكونية في صيرورتها وتبرز هذه الحركة ممثلة في الخطوط والمساحات والالوان وتستقي هذه النزعة جذورها من النظرية النسبية التي كشفت عن البعد الزماني الذي يعبر عن الحركة والطاقة الحيوية ، وتظهر الاستجابة في العمل الفني في تعذب الخطوط وقوس الاشكال ، واستخدام عنصر الضوء مع هذه ==

والنزعة الدادية (١) Dadaism وأخيراً نزعة ما فوق المادة (٢) Suprematism هذا بالإضافة إلى النزعات القديمة من كلاسيكية (٣)

= المقومات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير في ضرورة مستمرة وتندمج الحركة بحساسية كبيرة ، واقتزان الحركة مع الضوء يعمل على تحطيم المادة أي تحطيم خطوط الاشكال لتكشف عما وراءها ويكون في حالة اندماج .

ويفترض هذا الاتجاه المستقبلي أن الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق لأن المطلق تصور وهم فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولا زمان بدون حركة ، وأشكال المادة إذا ما خضعت للحركة السريعة تقلصت وانكشت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ، ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدماً حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال قوي خصب مشبوب .

١ — النزعة الدادية : صدرت هذه التسمية عام ١٩١٤ ، وتمثل هذه النزعة الغموض وتحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعنى بالتعبير عن كتل وأشكال ينتج عنها أشياء منكسرة وتستخدم أسلوب اللصق والتحرر من الاشكال الواقعية ، وتعنى برسم أشكال آلية غير ذات موضوع أو فائدة عملية وهي تعبر عن روح التمرد والثورة العصبية على المؤلف .

٢ — نزعة مادون المادة : وقد نشر بيان عنها عام ١٩١٥ وتنتج هذه النزعة إلى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة ، وتستمد أصولها من الاشكال الهندسية المسطحة كالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة .

٣ — النزعة الكلاسيكية : Classicism وقد ذاعت في عصر النهضة وهي تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى في الفن اليوناني المثل الاعلى للجمال ، وتحترم هذه =

ورومانسية^(١) وواقعية^(٢).

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية في الفترة الأخيرة بحيث كاد أن يكون لكل فنان مدرسة خاصة به وأنجاه فردى غير مألوف ، وتدخلت عناصر غير جمالية في الميدان الفني ، فنجد الفن يتأثر بالمذاهب المكرية وبالمواقف السياسية والمنصيرية فثبت فن شيوعي وآخر أرستقراطي ، وهكذا أختلطت المفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمت مكان للوضوح في مجال النشاط الفني .

== النزعة الكلاسيكية الفنية التي ألزمها الفنان اليوناني القديم من وحدة وإيقاع وأنسجام وتنسيق ونظام وتنوع .

(١) النزعة الرومانسية Eclecticism :

وهي تعد ثورة على الفن الكلاسيكي ، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المقروضة على الفنان في تناوله للموضوعات الدينية ، وتعبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة في إطار تعبير فني إنساني .

(٢) النزعة الواقعية Realism :

وتتمثل هذه النزعة تحولاً في تناول موضوعات العمل الفني أو في معالجة المضامين التي يزر بها الواقع الاجتماعي ولا سيما حياة الطبقة الدنيا مع أغفال الموضوعات الدينية والإرباط بالواقع الإنساني ومعايشة التجربة الحية ، كما أنجحت هذه النزعة إلى اللجوء العلمية فاستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة في التعبير الفني .

٢ — التفسير الفلسفى للفنون وتطورها (فلسفة الفن) .

لا شك أن التفسير الفلسفى لتطور الفنون — وهو يدخل فى دائرة فلسفة الفن — لا يصلح أن يكون مادة علمية يقوم عليها علم الاجتماع الجمالى إذ أنها تتضمن عناصر غير علمية وغير جمالية فهى من وجهة نظر الجماليين الاجتماعيين تؤلف فى مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الاجتماع الجمالى .
وقد كان فيكو Vico الإيطالى (١٦٦٨/٧٤٤) من أصحاب هذه النظريات الفلسفية^(١) ، فعلى الرغم من أنه كان يلم بالأصل الاجتماعى للفن إلا أنه أخضع التطور الفنى لدورات زمنية ثلاث هى : عهد الآلهة وعهد الأبطال والعهد المدنى ، فالمجتمع البشرى يمر بعهد ثلاث تتكرر إلى مالا نهاية .

ففى عهد الآلهة كانت تسود حياة الرعب والخوف ، وقد دفعت بهم الخيلة إلى المبالغة فى تصوير أثر الأرواح الخفية الأسطورية فى حياتهم وبذلك تشبع الفن بروح الخرافة ، وأتجه وجهه لا هوتية أسطورية ومن ثم فقد كانت له مسحة دينية .

أمّا فى عهد الأبطال وهو العهد التاريخى فقد كانت الكلمة فيه لرؤساء الأسر ، وكان الفن موجهاً خلال هذا العهد لتمجيد الأبطال والسادة الأحرار أي أنه أصطبغ بالمسحة التاريخية .

(١) جمل فيكو الفن الشعرى أول الفنون فى النشأة ، من حيث أن الانسان كان يستعمل خياله أكثر من عقله فى بداية الحياة الإنسانية ، والشعر يقوم على الخيال .

وهذه النظرية ترجع إلى أرسطو (راجع هربرت ريد : الفن المعاصر

وأخيراً نجد العهد المدني ، وهو عهد الحرية والديموقراطية ، وفي خلال هذا العهد يخطو الفن خطوات واسعة فيتدخل في حياة الناس في المجتمع - مع ويعبر عنها ، ولكنه مع ذلك يخصص المترفين والأغنياء بعنايته الكبرى فيدب النزاع بين الأغنياء والفقراء وتنتهي دورة العهود الثلاثة ذات الطابع الديني والتاريخي والمدني على التوالي وتبدأ دورة جديدة ثانية وهكذا .

وإذا أنقلنا إلى هيجل (١٧٧٠ / ١٨٣١) فإننا نجده يقول بقانون دورى مغلق ذي ثلاث حالات ، فالفكر يمر بعمليات ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة thesis إلى فكرة مناقضة لها antithesis ثم إلى فكرة تكون بمثابة المتوسط لها Synthesis ، وهكذا إلى أن نصل إلى الفكرة المطلقة ، فكأن الفكرة المطلقة لها ثلاثة مظاهر أو إيقاعات ، هي : الرأى وضده والتأليف بينها والفن هو الذى يظهر هذه الإيقاعات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة : رمزية في الشرق ، وكلاسيكية عند اليونان ، وإبداعية في الغرب المسيحي ، وتفصيل ذلك أن المظاهر الثلاثة للمطلق ، أو هذه الدورة الثلاثية كما يراها هيجل تمثل في الإنسان : الناحية الدافعة أو الحركية كالغرائز والميول والإرادات ثم الناحية العقلية أو المنطقية ، وأخيراً نجد الناحية الشعرية أو الأخلاقية .

وتترتب الفنون أيضاً بحسب هذه التراحى الثلاث ، فنث فنون للحركة أو الدفع وهى الرقص والغناء الموسيقى ، وفنون عقلية أو فنون السكون كفن العمارة والتصوير والنحت ، وأخيراً الفنون الشعرية ، وهى الشعر الغائى والقصصى والتمثيلي . وفنون الحركة أو الفنون في الظهور ثم تليق عنها فنون السكون وعن هذه تتولد الفنون الشعرية .

وكذلك فهو يرى أن الننون الشرعية تصدر عن القوى الدافعة في الإنسان .
أما الننون اليونانية فإنها تصدر عن القوة العاقلة . وأخيراً نجد الننون
للمسيحية تصدر عن القوة الشعورية وتقوم على أساس الكلام والإقناع^(١) .

أما أوجست كونت فقد قال بقانون الحالات الثلاث : الحالة الدينية
والحالة الميتافيزيقية ، والحالة الوضعية ؛ ولا شك أنه متأثر بما قاله « فيكو »
عن دورة العهود الثلاثة . ويخضع الفن لقانون الحالات الثلاث فتسوده النزعة
اللاهوتية في الحالة الأولى ، ثم النزعة الميتافيزيقية في الحالة الثانية ، ثم النزعة
الوضعية في الحالة الثالثة . فيصبح وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشري
وبكون نسبياً لا ميتافيزيقياً أى أنه يتأثر بالزمان والمكان والظروف
الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاماً اجتماعياً . وبذلك لا يكون إنسانياً عاماً ،
وظيفة الفن عند أوجست كونت هي نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة
عاطفية بين الجماهير ، فتأثير الجمهور وفعاليته هو الأساس الحق للفنون
الجميلة .

ونجد بعد أوجست كونت موقفاً حيويًا عند كروتشي^(٢) فهو يرى
أن للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للإنسان ؛ وقد سار برجسون في
نفس هذا الاتجاه الحيوي ، والمعروف أنه ليس لبرجسون مؤلف خاص
بعلم الجمال أو بفلسفته سوى ما أورده في كتاب « الضحك » ، على أن لهذا
الفيلسوف الفرنسي المعاصر مواقف إجمالية متفرقة في مؤلفاته .

(١) راجع عبد العزيز عزت : الفن ، علم الاجتماع الجمالي - ص ٥٨ .

(٢) راجع جديو كروتشي : الجمال في فلسفة الفن .

يرى برجسون في كتاب « الضحك » أن وظيفة الفن هي الكشف عن الطبيعة ، أي الجهد الحيوي الخلاق ، ذلك أن بعض النفوس - وهي نفوس الفنانين - تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الأحداث اليومية العادية فتتفصل عنها إلتصالاً لا شعورياً غير مقصود ، وليس هذا الإلتصال منطقياً أو منهجياً كما هو الحال في الإلتصال المتعلق بالتأمل الفلسفي التقاليدي ، ولكنه إلتصال طبيعي مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسه بأسلوب عذري جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير ، وهذه النفوس المنفصلة عن الواقع اليومي ، ترى الأشياء في باطنها أي في ديمومتها الخالصة بضرب من الحدس الخالص وهي تدركها لذاتها لا لأي غرض آخر ، وكما تظهر من خلال الصور والألوان ، وتجاول هذه النفوس أن تدخل ما تراه شيئاً فشيئاً في دائرة إدراكها الحسي وذلك عن طريق ما رسمه من الصور والألوان ، وقد نكون نحن بما كفين على إدراك الأشياء من خارج فلا تستبين لنا حقيقتها الباطنة : فتصبح وظيفة الفنان إذن أن يأخذ بيدنا في طريق الحقيقة عن طريق صوره وألوانه . أي أنه يحول أنظارنا عن المظهر الحسي للصور والألوان إلى ما نعبر عنه من حقيقة خالصة ، وبذلك يحقق الفنان غاية الفن الخلاق الذي نسميه الطبيعة .

فكان ثمة إلتقاء بين منهج الفيلسوف ومنهج الفنان في إتجاه كل منهما إلى إلتباس مع الجهد الحيوي في ديمومته الخالصة وفي حيويته النابضة .

ونجد بعد برجسون فيلسوفاً آخر مثل ارنست كاسير ١٨٧٤ / ١٩٤٥ وهو يعرض موقفه الفلسفي بصدد الفن في كتابه « فلسفة الصور الرمزية » يرى كاسير أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه في صور رمزية ،

وعلى الرغم من أن كاسير مثالي النزعة كـفلاسفة المدرسة الألمانية إلا أنه يصحح مثاليته بإدخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول : إن الموضوع الحقيقي للفن ليس الالتماسى المتافيزيقي كما هو عند شاتيج أو المطلق كما يراه هيجل ، بل يجب أن يبحث عن الفن في العناصر الأساسية التي تتركب منها تجربتنا الحسية ، أعني الخطوط والتصميمات التي نجدها في صور العمارة والموسيقى ، وتوجد هذه العناصر في كل مكان إذ لا خفاء فيها لأنها خالية من الأسرار وهي مرئية ومسموعة وملهوسة (١) .

وقد تابعت « سرزان لانجر » مذهب كاسير واستخدمت بالإضافة إليه بعض آراء الفيلسوف هوايتهد عن الفن .

رأينا إذن كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكو إلى كاسير مارة بآراء كانت وهيجل وكرونت وكروتشي وتين Taine (٢) وبرجسون ، ويلاحظ أن هذه المواقف المختلفة تتلازم مع تطور الفن نفسه في العصر الحديث ، أي أن هذه المواقف الفلسفية إنما تعبر عن مراحل تطورية للواقع الفني ، أي النشاط الفني .

وتنتهي هذه المواقف عند موقف كاسير الذي أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور ، بل هو الذي يقيم هذا العالم ، إذا أنه لما كانت الصور التي يكشفها الفن صوراً معقولة فأنه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه

(١) راجع : E. Cassirer Introduction to a philosophy of

human nature. Doubleday Anchor Books 1953. p.201.

(٢) وقد أشرت إلى موقف Taine في موضع سابق .

الصور المعقولة وكأنه يقيّمها من جديد وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة أى لا تخضع للمنطق العقلي .

وإذ قد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصبغة العلمية ومن ثم فهي لا تدخل في نطاق العلم الجديد أعني علم الاجتماع الجمالي إلا أنها مع ذلك — وبخاصة نظرية فيكوف وأرجست كونت — توجه أنظارنا إلى أن الفن يخضع للتطور التاريخي للجماعات البشرية ، أى أنه يصدر عن المجتمع ويجب البحث عنه في أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخي .

صعوبة التفسير التاريخي :

غير أن المنهج التاريخي الذي يستخدمه فلاسفة الفن — كما رأينا — تعترضه صعوبات كثيرة ، وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية وتداخلها مما يصعب معه أن تحدد بوضوح وبدقة طبيعة الفن وخصائصه في عصر من العصور فيندر أن نجد مرحلة تاريخية يسود فيها فن ذو طابع قديم — لا تدخل فيه عناصر فنية مغايرة .

وقد أهتم كثير من الباحثين مثل Grasse — كما ذكرنا — بدراسة الفن الفن عند قبائل البدائيين الذين لا زالوا يعيشون بين ظهرايا ، وأهتم غيره بدراسة الفن في عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات أن أقدم صور فنية وصلت إلينا أبعد ما تكون عن السذاجة والتلقائية والعذرية الخالصة التي يصفها بها بعض المؤرخين فهي — بدو — وقد خضعت لتأثيرات الهجرة والانتشار الثقافي

وإمزايج الحضارات بل أنها ربما كانت صوراً متدهورة لفن كان مزدهراً
راقياً .

والأمر الغريب حقاً أننا نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدماً من
حضارة هذه القبائل فهم عن ترقى بأذخ براق ويعبر عن نزعة إستقلالية
ذاتية واضحة ، فنلاحظ أن بعض الصيادين أكثر تقدماً على الميدان الفنى
من الرعاة والزراع ولا سيما فى فن الرسم مع أن هؤلاء — الآخرين أكثر
تحضراً من الصيادين .

وبالإضافة إلى هذا فإن الفن البدائى — كما ذكرنا سابقاً — له غايات
قد تكون دينية أو حربية ، فالفنان البدائى يبدع أشياء يستخدم فى الطقوس
الدينية فيشكل صوراً وقلائد للطواطم Totems أو يضع الألحان المدينية
والسحرية ويرسم الصور المرعية على دروع القتال لإرهاب العدو ، ويصوغ
أناشيد الحرب وينظم الرقص الجماعى لاستخدامه سواء فى الطقوس الخنائية
أم فى الإحتفالات الدينية أم فى مواسم الجهاد وفى حفلات الزفاف وفى
وقت القتال ، وغير ذلك مما تقتضيه طبيعة حياة البدائيين .

ومما تكن لدراسة الفن عند البدائيين من قيمة تاريخية إلا أن هذه
الدراسة لا يمكن أن تكشف لنا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه
الخاصة فى حياتهم ، ذلك لأن كثيراً من الصور الفنية البدائية القديمة يتعذر
علينا فهمها والإهتمام إلى مدلولاتها ، بل إن الذين يعيشون فى عصرنا من
البدائيين أنفسهم لا يكادون يعرفون مراميها الحقيقية فقد أسدل ستار من
النسيان على هذه الصور الفنية خلال التاريخ الطويل الذى مر به .

ويبقى أن نعتبر أمثال هذه الدراسات للفن البدائى كمدخل لملم الحمال

الحديث لكي نميز بين هذه الصور البدائية والصور الفنية الخالصة الأكثر تطورا وسنلاحظ في هذه الصور الحديثة ما يذكرنا بالفن البدائي الصوفي الغامض السابق على الصور الجمالية الخالصة ، ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن نكرن رأيا واضحا نفسر به طبيعة الفكر الجمالي وحقيقته غير أنها تصاح للرد على الذين يقولون بتساوي الأنواع الفنية ، أى بتساوي المراتب الفنية فلا يوجد في نظرم فن عظيم أو فن حقير ، فن بدائي أو فن راق متطور .

والواقع أن هناك فنا عظيما ، وفنا ضحلا ، وفنا تشيع فيه التلقاة ، وفنا شعبيا ، وصورا فنية خفية وسائدة ، وأخرى ميتة وغير مستعملة . وهذا التقسيم هو الحقيقة الكبرى التي نستشفها من خلال التطور التاريخي للفن في المجتمع ، أعني الانتقال من صور سفلى إلى صور ذات مستوى أكثر السمو في حالة التقدم أو العكس من ذلك في حال التراجع Regression وفي كلا الحالتين يحدث تغيير في التكتيك الفني .

ومن المحال أن تنشأ أى صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخي ، فلا بد أن تكون موجودة من قبل في مستوى أقل أو بصفة غامضة ، ذلك أنه في ميدان الفن كما في غيره من ميادين النشاط الاجتماعي الأخرى تخضع جميع الظواهر لموامل التحول فلا يتلاشى شئ منها أو يتدثر أو يخلق من عدم ، بل يقوم الجديد منها على عناصر قديمة ، فالصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعا من التحول نحو التقدم للصور القديمة . وكذلك فأننا قد نشهد تحولا تراجعا للصور الفنية ، فالرقصات الشعبية عند الفلاخين في بعض قرى فرنسا هي صور فنية معدهورة لرقصات الصالونات والبلاط

الملكي في عصور سابقة ، وكذلك نجد كثيرا من صور المسرح والأغاني الشعبية مستقاة من مسرح وأغاني الطبقة الأرستقراطية في عصر ما قبل الثورة الفرنسية ، وفي هذا ما يقدح في آراء الذين يقولون بأن الملكور الشعبي يحتوى على فن ساذج بسيط تلقائي وغير معقد ، وأنه وحده — القريب من الطبيعة الصافية البسيطة والكفيل بأن يجدد فتننا الذي تداخلت فيه تعقيدات الثقافة والعلم والواقع أن الفنون الشعبية ليست على هذه الدرجة من البساطة المظهرية التي يتوهنتها بعض النقاد إذ هي حصيلة بتارات فنية معقدة ومتداخلة ضاربة في أعماق التاريخ الفني للامم والشعوب ، ومنشأ هذا الوهم عندهم يكن في إيجاءات السهولة والبساطة في التعبير التي تتميز بها الفن الشعبي والحقيقة أنه من قبيل السهل الممتنع الذي تعجز التلقائية العفوية المجردة من أي حامل حضاري تاريخي — عن أن تقدم لنا صياغة مماثلة له كتعبير بسيط تابع من الأعماق .

٣ — التفسير الاجتماعي لتطور الفن :

إذا كان القانون العام في الحركة الفنية هو التزام عدم النقل والإتيحاء إلى خالق العصور الفنية الجديدة بحيث نجد كل جيل من الفنانين يتجه إلى إبداع شيء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فأنا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا في الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد

ولهذا فإن مؤرخي الفن قد أكتفوا بالإشارة إلى مراحل ثلاثة متتابعة ومنتظمة تمر بها الفنون وهي عهد النشأة وعهد النضج وعهد الاضمحلال وهذا ما يعرف بقانون الحالات الجمالية الثلاث ، فالتطور الفني قد مر بثلاث مراحل ، مرحلة ما قبل الكلاسيكية والمرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية وهي مراحل النشأة والنضج والاضمحلال على التوالي .

وفي المرحلة الكلاسيكية تنتشر الأعمال الفنية التي تغلب عليها سمة
الوضوح العقلي كما نجد صفاء الأذواق وإتقان الصنعة الفنية والتمييز بين
الأنواع الفنية ، ونجد عكس ذلك في المرحلتين الأخريين : ما قبل
الكلاسيكية وما بعدها إذ تلاحظ كثرة الخلط وعدم الانقائات ووجود
تأثيرات متضاربة معقدة وأذواق غير سليمة لا يعتمد على أحكامها .

وعند انتهاء هذه الدورة الثلاثية بالنسبة لأي فن من الفنون ، فإنها
تعود كبداً من جديد وفي نشأة جديدة تتابع خطواتها لتكتمل الدورة
وهكذا .

ونحن اليوم نعاصر حركة تمهيد لدورة ثلاثية جديدة ، تظهر ملامحها من
خلال أعمال الجيل الجديد من الفنانين ، فهم يقبلون على الشعر المرسل
المتحلل من القافية ، ويستخدمون الأسلوب الزنجي السريع الأداء المتلاحق
الحركة سواء في النغنون التشكيلية أو في الأعمال الأدبية فلانجد لديهم
التراما بقواعد النحو أو مقاييس اللغة وهم يزعمون أنهم إنما يتأثرون في
ذلك بتلقائية التعبير الشعبي وبساطته ، وكذلك بالتأثرات المستقبالية
والوجودية السائدة .

وقد كان لهذه الاتجاهات أثرها على الموسيقى أيضاً ، فظهرت أنواع
موسيقية جديدة تحت تأثير الموسيقى الزنجية والشعبية .

ويلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ،
بل قد تطول إحدى فتراتها أو تقصر عن غيرها ، وقد تتداخل فترة في
أخرى بحيث لا تستبين معالم كل منها . ولكن الذي يجب تأكيده هو أن
هذه المراحل الثلاث ليست مراحل فردية ، بل هي مراحل إجتماعية ، أي

أنه ليس في مقدور أى عبقرية فردية أن تخلق بمفردها تياراً فنياً أو مرحلة فنية مهيمنة ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من هذه المراحل ذات المصدر الاجتماعى .

ويجب أن نشير إلى أن هذا التطور الفنى الثلاثى خاص بالفنون وحدها رغم ما نشاهده من تداخل التطورات الاقتصادية والسياسية والدينية مع هذه التطورات الفنية ، ثم أن درجات التطور الفنى لا تتلازم مع درجات التطورات الأخرى للناظرة لها ، فنلاحظ مثلاً أن هناك وصول « فنياً » إلى ذروة 'المجد الفنى' قد صاحب أضمحلالها السياسى والتجارى ، وقد تأخرت ثورة فرنسا الرومانطيقية الفنية عن ثورتها السياسية حوالى نصف قرن ، وكذلك تم الإصلاح الموسيقى الكبير فى العصر الحديث حوالى سنة ١٦٠٠ وذلك بعد قرن كامل من حركة الإصلاح الدينى البروتستانتي .

وتنحصر أهمية قانون الحالات الثلاث فى ميدان الدراسات الجمالية فى أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفنى منهجياً ، فتحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث ، ونكشف عما إذا كان قد جاء فى موضعه من حركة التطور الفنى . أم أنه بعيد عن روح العصر .

وعن طريق هذا القانون نستطيع أيضاً تحديد المرحلة الفنية للسائدة وتعيين وضعها ، فقد تكون مرحلة نشأة أو مرحلة نضج أو مرحلة أضمحلال وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فنى فى موضعه الصحيح بالنسبة للطابع العام للمرحلة الفنية السائدة .

أى أن قانون الحالات الثلاث يشكل الأساس العلمى لأحكامنا الجمالية على الأعمال الفنية .

ولكن تحديد هذه المراحل ، وتعين موضع العمل المنى بالنسبة لها ، إنما يرجع إلى المجتمع وسلطانه الجمالية المنظمة أى إلى جماعات متخصصة منظمة لا إلى الجماعات التى تقوم على الالتقاء العرفى ، وفى هذا ما يضمن سلامة الاتجاه العلمى فى هذا الميدان الجديد .

٤ — السلطات الجمالية فى المجتمع :

وإذا كنا نخضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لا لذوات الأفراد وأنحرافاتهم الشاذة ، فإن ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية وهو الذى يصدر الجزاءات ويثيب المحيدين من ذوى المهارة الفنية كما سبق أن ذكرنا .

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياساً إيجابياً نقيس به الجمال المطلق المثلث الذى أشار إليه أفلاطون — على الرغم من أننا نبحث الخطى تحوه على الدوام — لا نبلغه أو نعرف حقيقته أو ننعيم بالحياة معه — فإنه يبقى أن نرجع إلى المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية ، ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف ثلاث : الوظيفة التشريعية — والوظيفة القضائية — والوظيفة التنفيذية .

أمسا السلطة التشريعية فى الميدان المنى فوظيفتها نشر قواعد الأعمال الفنية كالمطرز والأنواع والمدارس المتعلقة بكل مرحلة من مراحل التطور الفنى ، وأما السلطة القضائية فوظيفتها تعيين الأعمال الراجعة أو الخاسرة أو الملقاة أو المدلسة والحكم عليها بالجمال أو بالقيح أو بالإسفاف أو بأنها ذات نزعة أكاديمية ، ويدخل فى أعمال السلطة القضائية أيضاً تسجيل

الأرقام القياسية ومستويات الإجابة ودرجات الإنفاق الفني في الجولات الفنية أى في معارض الفن ومسابقاته .

أما مهمة السلطة التنفيذية فهي توقيع العقوبة أو منح المكافأة الجمالية ، فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل في الحاضر أو بالسيان أو بالمجد المتوقع لدى الأجيال القادمة^(١) .

وإذنى فقد أصبحت للفن مدارس وقواعده وصنعتة الخاصة به ، بحيث أصبح نظاما إجتماعيا لا يبنى على مخاطر العقوبة الفردية ، بل يقوم على أصول متعارفة مشتقة من المجتمع وكذلك أصبحت الأحكام الجمالية منوطه بالمجتمع بحيث يخضع العمل الفني لسلطات المجتمع وجزاءاته .



هذا التفسير الإجتماعى للفن وللقيم الجمالية إنما يعبر عن موقف مدرسة الاجتماع الجلى التى تحاول جاهدة أن تضع أصول هذا العلم الجديد ، وقد حاولنا أن نستعرض هذه الأصول بقدر ما تسمح به صفحات هذا الكتاب .

على أن هذا المنهج العلمى الجديد فى ميدان الدراسات الجمالية فى حاجة إلى كثير من الضبط ومزيد من الأبحاث حتى يمكن أن تكتمل عناصره فيصبح منهجا مثمرا فى الميدان الفنى الإجتماعى .

(١) — راجع : Ch. Lalo : Nctions d'esthétique p. 101

خاتمة

لقد حاولنا في هذا الكتاب المحدود الصفحات أن نستعرض طائفة من مشكلات الجمال والفن بأسلوب مبسط حتى يمكن أن يكون مدخلا للدراسات الجمالية ، التي لا غنى عنها في مجتمع متطور يزخر بألوان شتى من صور النشاط الفني الممتاز .

فأشرنا إلى النشأة التاريخية لعلم الجمال ، وتطور الدراسات الجمالية في العصر الحديث ، وبيننا حقيقة التجربة الجمالية وعناصرها الثلاثة وتناولنا بالبحث مشكلة التدقيق .

وأفردنا بحثا خاصا بمدارس علم الجمال وبمناهج الجمالين . ثم عرضنا للفن بصفته الميدان الأساسي للتجربة الجمالية ، من حيث أن الغالبية العظمى من الجمالين يرون استبعاد « الطبيعة » من دائرة علم الجمال ، فالتجربة الجمالية في نظرهم لا تستند على صور طبيعية بل على صور مبدعة ومن ثم فإنه كان من الضروري بعد هذا أن نتعرض للنظريات المفسرة لحقيقة الظواهر الفنية ، ولمشكلة الإبداع الفني .

وإذا كان الفن هو محور هذه الدراسات فإنه من الضروري أن نلقي الضوء على المصدر التاريخي للنشاط الفني ، ولهذا فقد عالجت مشكلة النشأة التاريخية للفن وأوردنا النظريات المفسرة لظهور الفنون المختلفة في التاريخ الإنساني وأشرنا إلى أسبق الفنون في الظهور .

وفي الفصول الأخيرة من هذا الكتاب فصلنا القول في تقسيمات الفنون

الجميلة ، وآراء الجمالين يصدد هذه التفسيرات ، ثم أفردنا بحثا خاصا بملاقة الفن بالحياة وصلته بالمجتمع ووظائفه فيه .

وأنهينا فصول هذا الكتاب ، بعرض سريع لمشكلات علم الاجتماع الجمالي وهو آخر التطورات التي إنتهى إليها علم الجمال .

وقد لاحظنا أن هذا العلم الجديد لم يحصل بعد على الصبغة العلمية الكاملة ، فلا زال أمام الباحثين فيه طريق طويل شاق قبل أن تستقر قواعده وتلبي أصوله استحسانا وقبولا في الميدان العلمي .

على أن المعارضين لهذا العلم لا يتوقعون له نجاحا في المستقبل ذلك لأن اتجاهه إلى العلوم الأخرى وإستعانة بها إنما يدفعه إلى التخطيط وعدم وضوح المنهج ، ويرد دعاة هذا العلم بقولهم إن استعانة العلم الجديد بالعلوم الأخرى إنما يدل على خصوصية مشكلاته وإتساع دائرة بحثه ، ثم أن العلوم الانسانية كلها تتداخل في موضوعات بحثها بحيث لا يمكن الفصل التام بينها ، وكما أن الانسان لا يستطيع أن يتوقف عن التنافس رغم ما تواجهه الفلسفة من تحد خطير من ناحية المناهج العلمية ، فكذلك لا يستطيع الانسان أن يكف عن التدوق وعن الابداع الفني . فالأعداء هذا العلم الجديد إنما يقرون بحقيقته ذلك لانهم يصدرون بالضرورة أحكاما جمالية على ما يصادفهم من موضوعات ، ولا يستهدف العلم الجديد أكثر من إدخال الصبغة العلمية على دراسة الآذراق وموضوعاتها باعتبارها مشتقة من المجتمع .

على أن الامر الذي لا يمكن إنكاره هو أن التعقيد الزائد للظواهرات الجمالية يعطل ظهور الصورة الدقيقة أو العلمية لعلم الجمال ، وكذلك فان

تدخل شخصية المؤلف في علم الجمال إنما يزيد الأمر تعقيدا ، وهذا مالا نجد في الميدان العلمي البحت .

ومعنى هذا أنه يتعذر تحقيق « الموضوعية » في الدراسات الجمالية تلك الموضوعية التي يستحيل بدونها قيام « العلم » .

وتمت أجناسهم يقف في طريق الدراسة العلمية للظواهر الجمالية ، ذلك أن الدراسة الجمالية تنسم بالمنايع القوي ، وتشيع فيها روح الشعب الذي تظهر فيه ، فعلم الجمال الانجليزي والأمريكي يتميز بالنزعة الحسية والتفعية ويميل إلى الوقائع الحسية ويرفض النظريات العامة ، وهذا الإتجاه يتعارض مع النزعة الصوفية والمثالية والعاطفية .

أما علم الجمال الألماني فهو يتجه إلى التجريد الشديد والاستدلالات النظرية حيث نراه يرتبط بمذاهب ميتافيزيقية عريضة أو بتنظيمات علمية كلية . ويقف علم الجمال اللاتيني - في فرنسا وأسبانيا وإيطاليا - موقفا وسطا بين الإتجاهين السابقين ، فلا يقبل التطرف في أي إتجاه ، ويميل إلى الأفكار الواضحة ، والأذواق الجاية ، وإلى ذوق مثقف بالذات .

والواقع أن العلم الجديد لن يكتب له النجاح إلا إذا تخلى عن الروح القومية واتخذ طريقا واحدا ومنهجاً واحداً وأساساً واحداً ، ولا شك أن هذا الطريق مليء بالصعوبات الجمة ، ذلك أننا نعتد في هذا العلم على الإدراك الحسي والتأمل العقلي وكذلك التلقائية الإبداعية في ميدان الفن ، وإذا كنا نرى تشبهاً في الإتجاهات الفنية وتنوعاً في النشاط الفني فإن ذلك يمنح وراءه تياراً وايداً يتمثل في إتجاه المدارس المعاصرة تدريجياً إلى العمل المنهجي .

فالفنان المعاصر الذى يبدو فى الظاهر أنه لا يهتم بضرورة إيصال فنه إلى الناس أو ما يسمى « بالضرورة الخارجية » ومؤثراً الاهتمام « بالضرورة الباطنة » لعمله أى بمكونات العمل وذبذباته الحية - هذا الفنان يرى فى النهاية إلى أن يعجب الناس بفنه ولو كان هؤلاء الناس فى الأجيال القادمة ، ولعل أقوال هربرت ريد (١) بهذا الصدد يمكن أن يلقى ضوءاً كافياً على هذا الموضوع - وفى تبين لنا خطأ الفكرة التى يشيعها البعض من الفنان من عدم إقترانه بالناس وبالواقع الخارجى وعزلته المقصودة ، وعكوفه على باطن الموضوع فحسب فالفنان يجمع بين الباطنيتين : الاهتمام بباطن الموضوع ، كذلك الاهتمام بالصلة بين الموضوع والناس . فالعزلة للظاهرة للفنان المعاصر عن المجتمع وكذلك تبين وسائل التعبير وتعارض المدارس - حتى ليكاد يشعر الدارس فى هذا الميدان بالفوضى والعشوائية المنهجية - كل هذا لا يعنى انتفاء وجود تيار منهجى يشق طريقه فى تودة وثبات من خلال غمار الآراء وجلبة الصراع الفنى .

فع وجود هذه الصراعات المستمرة فى المجال الفنى ، إلا أن الفن لا زال يشق طريقه كنشاط بناء محاوراً أن يؤدى رسالته فى تجاوز عالم الواقع لشائع والانتقال منه لتحقيق عالم استيطيى خاص به ومستقل بذاته أى أن الفن يتعالى عن عالم الموجودات والأشياء عن طريق التلاعب بالصفات المحسوسة لهذه الأشياء وإعادة تكوينها بطريقة ترمى إلى إحداث هذا التأثير أى هذا الشعور بالتعالى . فالفنان يضع دائماً موجودات فريدة وجودها هو غايتها .

(١) يقول هربرت ريد فى كتابه عن « الفن المعاصر » ص ١٢٠ :

Internal necessity is perhaps the key phrase in the art of our time. But to this internal necessity corresponds the necessity to communicate with other people, with the maximum intensity and art is the reconciliation of these two necessities.

والمعيار الوحيد للفن هو النشوة أو الغبطة فإذا افقدت ، افتقد الفن ،
فالشعور يتجاوز الواقع والاحساس بالنشوة هما معيار صدق العمل الفني
والأساس الذى تتكامل فى ظله المراحل الجمالية (١) للعمل الفني .

ونختم صفحات هذا الكتاب بالإشارة إلى الدور الكبير الذى ينتظر أن
تلقيه الفنون التطبيقية فى حركة تقدم الفنون الجميلة نفسها ، من حيث أن
روح العصر أصبحت لا تشجع كثيراً نزعات الفن الخالص بينما تحيط
الفنون الموجهة إلى المنفعة العملية بألوان شتى من الحفاوة والتقدير .

(١) يشير سوربو فى تفسيره السيكولوجى للفن إلى مراحل جمالية ثلاث
يعانيها الفنان وهى التأمل والخلق ثم الأداء ، ويشترك المتذوق مع الفنان فى
عملية التأمل وهى تبدأ بشعور باللامبالاه ثم ينتقى هذا الشعور بالتدريج
ويتحول إلى لذة حقيقية فإذا عمقت هذه اللذة فأنها داخلية وحالة
نشوة غامرة وتبلغ أقصى ذروة لها حينما تصل بالمتذوق إلى
مستوى عملية الإبداع نفسها فيحس بمعاصرتة لها . ولا يلبث أن يقوم بعملية
فكرية شعورية لتفسير العمل الفني وتحليله وربطه بمدرسة أو باتجاه معين
وهذا هو ما نسميه « بالتأويل » .

أما الخلق فأن دى دلاكروا يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة
والأولى هى الأصالة والتلقائية والانتاجية وأما الثانية فنمنا الاهتمام الجدى
بالعمل الفني وكذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط باتجاه معين ، وهذا يقضى
بنا إلى أسلوب الأداء أى إبراز الصورة المبدعة والتعبير عنها أى تنفيذها .
وتتعدد صور الانتاج فى عملية الخلق ، فقد يتم الخلق الفني عن طريق التحقق
المجائى ، أو عن طريق تغلب التأمل اللاشعورى وأخيراً عن طريق التأمل
الشعورى فيكون الانتاج الفني مصححاً بالتفكير .

وقد أشرنا في مواضع سابقة من هذا الكتاب إلى ظهور فرع جديد للدراسات الجمالية هو عالم الجمال في مجال الصناعة .

ولا شك أن ميدان هذا العلم الجديد ينحصر في تقييم الفنون التطبيقية أى الفنون المستخدمة في مجال الصناعة *Esthétique Industrielle* .

وأيا ما كان الأمر فإن أى مبحث جمالي لا يمكن أن يهمل مواقف فلسفة الجمال أى فلسفة التذوق ، منها تعصب الجماليون التجريبيون لمواقفهم التى ستفضى بهم فى نهاية الأمر إلى العجز عن رصد الأذواق والمواجيد الجمالية التى تستعصى على مقاييسهم المادية وتفلت منها فتكون ثمرة جهودهم سمات مظهرية بعيدة عن مضامين البيئة الباطنية أو الذبذبات الحية للصورة الفنية .

ملحقـات

(١) :

مدرسة النحت اللبسى فى مصر

إن أعمال صلاح حسنين الرائدة فى ميدان النحت اللبسى تعتبر عن قيم جمالية جديدة فى فن النحت ولقد شهد المحكون بذلك فى عدة معارض إشتراك فيها هذا الفنان السكندري الأصيل ، وما يستوقف النظر فى أعماله التى حظيت باعجاب كثرة المتذوقين أن المادة التى يستخدمها فى التشكيل قد ابتدعها بنفسه مثله فى ذلك مثل أى فنان موهوب فى الخارج ، وهى توفر حوالى ٨٠ ٪ من تكاليف النحت العادى .

والامر الذى استرعى إنتباهى لديه ، فضلاً عن أصالته الفنية ، هو إرتفاع معدل سيطرته الفنية على المادة وتحكمه فيها بحيث أصبحت مطاوعة للمسات أصابعه مما أمكنه من أن يضمها المعانى والصور التى تعبر عن إبداع قى ممتاز .

وهو يذكرنا فى هذا المجال بأعمال المثال البريطانى هنري مور الخالدة . وإذا كان أسلوب التعبير الذى إتفرد به فناننا السكندري فى العالم العربى قد تبلور فى صورة لمسية فأننا نجد انسياقاً مع هذا الإتجاه ظهور نوع من الرمزية فى آثاره الفنية نلمح فيها نوعاً من التحدي للزعة التقليدية وثورة حارمة على الكلاسيكية ، فأننا نحس حينما نشاهد أعماله وكأنها تكتسب بلون قى خاص هو مزيج من عالمه الإبداعى الغنى بالصـور الفنية ومشاعره وإتفاعلاته المرهنة التى تتفاعل مع أهداف هذا الوطن وآماله . فترى وحدات حية لمنجزات الثورة وأعمالها الخالدة وكأنك تعيش بنفسك كما يعيش هو فى

عنقوان حياة هذا الشعب بمباحياً الملايين الكادحة من عماله وفلاحيه وسائر
شاته الأخرى .

وأخيراً فن فن النحت اللبسى ليس بدعة في عالم النحت بل هو فن له
أصوله ومدارسه المعترف بها عالمياً ولا سيما في روما وباريس ولندن ، وقد
استقبل البقاد العالميون بالترحاب والإعجاب أعمال مدرسة النحت اللبسى
وعلى الأخص في روما واعتبرت من المنجزات الأكلبية في ميدان العمل
الفنى ، ولا شك أن وزارة الثقافة قد أحسنت صنعاً حينما أفردت مرسماً
خاصاً ليتفرغ فيه هذا الفنان الشاب الموهوب ، لإنتاجه الفنى الخصيب .

و نحمد على أبو زيان

(٢)

التقييم الجمالى للنحت اللبسى (١)

تأيت باهتمام ما نشر على هذه الصفحة (فى جريدة المساء) من آراء
حول موضوع النحت اللبسى ، وأذكر مساهمى المتواضعة فى بمضون العام
الماضى فى هذا الحوار الشيق الذى أرجو له أن يتم بطابع الموضوعية
الجبقة كما أشار الكاتب الماضى صاحب المقال الأخير عن « التحالف بين
العينين والأصابع عند المثال »

ولما كانت الموضوعية إنما تعنى التزام الحادة العلمية وتحرى المنهج
العلمى لهذا فإن أولى خطوات الحوار السليم - بهذا الصدد - تفرض علينا
أن نجلو مبنى الحكم الجمالى وطبيعته وأساسه حتى يصدر تقييمنا للآثار الفنية
هن وعنى وإدراك واضح .

ومما لا شك فيه أن الأحكام الجمالية إنما تصدر أصلاً عن أذواق
المعجبين ، بحيث يمكن أن تصبح هذه الأحكام - إذا اجتمعت - حصيلة
لكم الإعجابى النسبى الذى يعتبر مؤشراً علمياً على أذواق المعجبين فى إطار
نسبية الزمان والمكان والظروف المتغيرة ، وفى سياق التفاعل الوظيفى المتأخر
الثلاثية للتجربة الجمالية ، وأعنى بذلك تلاحم الخلق مع الصور المبدعة

(١) أثبتت مناقشة حول هذا الموضوع على صفحات الجرائد ، وقد
اهتمت وزارة الثقافة مؤخراً بالموضوع فصدر قرار بإنشاء معهد خاص
للنحت اللبسى فى الاسكندرية وقد تشرفت بمضويته .

وأذواق المشاهدين ، ومن ثم فإن الأعمال الفنية المعبرة التي تكون موضع استحسان وتقدير فريق من المتذوقين يجب أن يتناولها النقاد بموضع التشريح الجمالي سواء اقتضت مقابلة الجمال أو غيرها ، دون أى تدخل شخصي عشوائي يعصف به خلال معركة كلامية — بظاهرة واقعية تتمثل في مواقف طائفة من المتذوقين — فقد لا يميل البعض إلى الفن السريالي أو التجريدي أو التانري ، وقد استهجن البعض الآخرون الموسيقى الجاز ، ولكن لا يمكن لأى من الفريقين أن يخرج هذه الاغتراف الفنية من دائرة الابتداع الفني ، فهذه لعبة المواقف والمدارس وتحزبها الذي يجب أن يفتن إليها الناقد الحصيف وأن يرتفع بصيرته فوق غبار هذه المعارك المستعرة ، ومعنى هذا أن الاثر الفني موضوع الإعجاب — إذا أردنا التزام المنهج العلمي والتجرب من صراع المدارس والأفكار المنسقة الناجمة — يجب ألا يكون موضع استبعاد أو أن يطرح جانباً في متاهات الحيام الفني أو في غمار ما لا يعتبر فناً أصلاً .

ولم هذا فان للقول بأنه ليس هناك ما يسمى بالنتجت اللامسي بأنه لا يحتر فناً بل هو كفن الطهي ، هذا القول يعتبر منافضة صريحة لما قبلنا من آراء حول موضوعية النقد ومنهجه وروجه فضلاً عن تجاهله للفرقة العلمية المتعارف عليها بين الفنون الحسية والفنون العملية . وكأني بالناقد يحصر مجال التقدير الجمالي في حدود أصول الصنعة (أى تكنولوجيا الفن) أو تقاليد مدرسة معينة وربما كان هذا التزاماً منه بموقف أكاديمي معين سبق الإعراف بوصفاته ولهذا فإن أى جديد في مجال الفن يمد في نظر هذا الفريق من النقاد ثورة غير مشروعة تتحدى القديم الثابت ، ومن ثم فهم

يتصدرون له دمه وإستهاده حتى تستقر أوضاعه وتتبدى معالمه وترسخ مفاهيمه فيأخذ طريقه إلى الاعتراف الأكاديمي . وعند ذلك فقط يمنحه النقاد جواز المرور إلى مجال التقدير الفني - وإطلاقاً من هذا التفسير تنهأوى بالضرورة الدعوى القائلة باستبعاد النحت للمسى من دائرة الفنون الجميلة والمستندة إلى « عدم ظهور هذا اللون الفني تاريخياً » لأن التمسك بهذه الحجة سيقضي بنا حتماً إلى الجحود التام وانتفاء التقدم والتجديد والإبداع وهي أمور تشهد بها التجربة وحركة التاريخ .

« وإذا كان النحت للمسى قد تأخر ظهوره تاريخياً فشأنه في ذلك شأن طريقة برايل التي لم يكتب لها حظ الظهور إلا حينما ازداد إهتمام العالم المعاصر برعاية مكفوفي البصر ، فذلك ظاهرة إجتماعية وإنسانية يجب أن توضع موضع الاعتبار وأن يفسح المجال لما يبتلع عظماء من ظواهر قبية وثقافية على وجه العموم وإحداها ظاهرة « النحت للمسى » .

وأمل الصديق الناقد يعلم جيداً أن هذا اللون الطريف من فن المكفوفين قد سبق ظهوره في إنجلترا وفرنسا ولاسيما في إيطاليا كما نشرت في مقال سابق وكما أشار الصديق الوزير الأستاذ أحمد عثمان عميد كلية الفنون الجميلة في نفس هذا الموضوع من « المساء » .

على أنه يحمل بنا بعد هذا أن نطرح للمناقشة الجادة القضية الأساسية التي تدور حول مقال الكاتب « وأعني بها حتمية التحالف بين العميين والأصابع عند المثال .

وأول ما يستوقف القارئ أن معظم النصوص التي وردت في المقال

عن هنري مور أو لوفافر أو الدكتور نعيم عطية لا تقطع برأى حاسم في الموضوع بل لقد احتوت على تأييد ساخر لوجهة النظر المضادة والتي حشدت يقعد معارضتها ، وإكتفى بإيراد فقرات من نص الدكتور نعيم عطية حيث يقول « أن عامل اللبس يظن مع ذلك صاحب المقام الأول في الخلق الفعلي لأغلب البائيل » .

وفي رأي أنه يمكن التجاوز عن كثير من القضايا التي اختوفاً المقال لو انتهت جيداً إلى مرمى العبارة التالية وأبعادها حيث يقول الكاتب : « ولكن المراقبين على النحت اللبسي يسرون خطوة أبعد مما يجب عندما يضعون اللبث اللبسي على قدم المساواة مع فن النحت ، فيشعرون في المسابقات وجوائز الدولة ، ويمتد متى كانت السلطة الفنية تتحكم في تقييم الأعمال العصرية التي يكتب لها الخلود ؟ وما هو مستوى النحت الفني المقبول عند كاتب المقال ؟ لعله يمسك بالأصول الكلاسيكية للنحت الأجنبي مثلاً ، فيستبعد بذلك جميع أعمال النحت التاريخية سواء عند البداليين أو أعمال النحت الديني التجريدي عند قدماء المصريين أو حتى أعمال النحت المعاصر عند هنري مور بالذات ، وذلك حتى يصل إلى ما يسميه « بالفن الراشد السوي » . ويبقى أن نضل في متاهات لا نخرج منها لتحديد المقصود من هذه التسمية غير للرضوعية .

لقد إنفق علماء الجمال وعلى رأسهم أتين سوربون على اعتبار النحت فناً من فنون الدرجة الثانية كما يذكر في كتابه عن « الصلة بين الفنون الجميلة » . أسنداً إلى أن النحت تركيب من عناصر أولية هي الخطوط والأحجام . تخطيط سمات جمالية أستوفاها حقها في الدراسة كل من أندرو بورك

وهو جارت ، وهذا يعني أن اللون والضوء لا يعتبران من عناصر البحت الأساسية ، وليس هناك شك في أن الخاصية الجوهرية للأدراك البصرى تتمثل في الإحساس اللوني والضوئي وليس في إدراك الأبعاد والأحجام . إذ أن فاقد البصر يستطيع أن يدركهما بأعضائه الأخرى ، وأهمها يديه وأصابعه عن طريق الإماسة الجزئية وأستطالتهما ، حتى يصل إلى التركيب الذى يسهل أمره فيما يستطيع معاينته ، أو يتدخل فيه الخيال المستمد من عالمه الخاص إذا كان المدرك ضخماً تستحيل معاينته دفعة واحدة .

على أننى لا أخاف أنه يتكرر ظاهرة التعريض الوظيفى المعروفة فى علم النفس ، ومبدأها أنه إذا فقد المرء حاسة ما من حواسه فإن الحواس الأخرى الأقرب إليها تتجهز ، وتليقها المنقودة ، ومن ثم فإن هذا التحميل الوظيفى لحاسة الناس هو الذى يتيح للمكفوف الموهوب أن ينتج آثاراً فنية نحتية ، وأن تفسح لديه عن طريق حواسه الأخرى وأهمها حاسة اللمس ، ذاكرة بصرية مشتقة بأعماله لقوة الخيال ، أما القول بتساؤل عملية إلتحاق الفن مع الزمن نتيجة لتوقف نمو المخزون من الذكريات المرئية فذلك أستنتاج ظاهر البطلان لقياسه على مقتضى حالات الأسوياء المبصرين والحال غير الحال . . . وإذا جاز لنا أن نستقرئ جوانية عالمنا الخاص كبصيرين ، فلا يجوز لنا مطلقاً أن نحسب بمحتوى عالم المكفوفين الخاص ، وأن نصدر عليه أحكاماً غير علمية لن نصل إلى أبعد من مستوى الفن والتخمين . أن الثمان المكفوف وهو يمارس تجاربه اليومية فى حياة تتقدم وتنمو مع الزمن إنما يضيف إضافات جديدة إلى ذاكرة المشتق ، وينمو خياله بتأثير حساسيته المرهنة وبفضل تساوق وتأثر حواسه الأخرى التى

تدفعه حصيلة فنية تكون ركيزة للانجاز الفني وثمت أمر لا أسوقه في مجال
التدليل على جمالية النحت النسي بل أكتفى بوضعه بين قوسين وهو أن
الكثيرين من المكشوفين ومن بينهم صلاح حسنين لم يولدوا فأقدي البصر
بل لقد تعمروا بمشاهدة جمال الطبيعة ودنيا الأشكال والألوان فترة طالت
أو قصرت عن أعمارهم ، فأمكنهم بذلك أن يتوودوا بذكرة بصرية مؤثرة
أمكن أن تستطيل بتأثير خيال خلاق وحس مشترك نشط ومشاعر قوية
مشوبة بقياس عقلي يعتبر عاملاً هاماً في التعرف على المجهول البصري
استناداً إلى سبق معاينة المثل أو الضد أو الجزئي .

أما ما ذكره الكاتب عن ضرورة تطابق الصورة الذهنية مع الصورة
المنجزة تأمراً لا يعتبره القلة المعاصرون ذات أهمية أو وزن كبيرين بل لعنا
نواجه اليوم تياراً قنيا عازماً ضد « الصورة » بالمعنى الذي يعاق في ذهن
كاتب المقالة ، ما دام يتحدث عن تطابق في متاح فني قد يحيل أحياناً إلى
زعة ثورية أو إلى اللا مقبول لتحرر من أغلال الصورة ذات الحدود
والمعالم والتي قد تنطلق من الذهن — على حد تصوره — قبل بسا الفنان
شكلاً أو قابلاً مطابقاً .

ومما أبعث هذا التصور عن مسار الحركات الفنية المعاصرة المتجهة إلى
التردد على أمر الصورة بل وإلى استيعادها كلية والمكوف على المادة نفسها
لاظهار مدى مطاوعتها لأضايح المثال الذي يكشف فيها عن عالم عريض
الترام ملء بصور تتبع من ذات المادة ولا ترتبط بالصورة المطابقة للإشكال
التقليدية ، ولعل بعض أعمال هنري مور مما يعطينا فكرة واضحة عن هذا

الاتجاه الجديد الذي يريد أن يتجرر من أسر الشكل التقليدي وضغط
الصور الذهنية المطابقة .

على أنه ما دام كاتب المقال يعترف بأن الصورة الخيالية تعتبر كأمر
صادر من المخ ، فإنه يمكن أن تتم الموازنة التي يطالب بها - في غيبة البصر
عن طرق الإحساس الممتنى بالحجمية في دقة متناهية ، ومع هذا فليس
الفن تسجيلاً أميناً للطبيعة أو لعالم المراتبات حتى يتطلب المطابقة بين الصورة
الذهنية والصور المنسوبة إلى عالم الطبيعة والحياة الملموسة بل هو خلق
وتعبير عن هذا الخلق بأسلوب أداء مميزات يتكره الفنان ، وهو ليس في
حاجة إلى أن يلتزم في أدائه بأشكال الطبيعة وأبعادها ، وإذا نحن استبعدنا
عالم الصور غير المرئية لنا ، وحصرنا أنفسنا في دائرة الأشكال المرئية
وحددها فأين نضع اذن آثار الفن الدينى الغيبي والليتافيزيقي والسحري
والأسطوري ؟ وهي لا تنسب إلى ما نألفه من صور وأشكال وإن جاز أن
نستخدم بعض عناصر جزئية منها ؟

أما القول بأن الفنان المكفوف لا يستطيع أن يراجع وبقيم وينقد
عمله الفني فإنه يعتبر ادعاءً مردوداً ، لأنه إذا كان الإحساس الممتنى
هو العامل الجوهري في منجزات النحت ومع ذلك يقال ان المكفوف
لا يمكن أن ينهض يعيد عملية التقييم والنقد فكيف الحال فيما يخص
بموسيقى عالمي مثل بيوفن الذي أنجز أروع ألحانه بعد أن أصابه
الصمم .

وأخيراً فإن هذا الحوار انما يشير بمشكلة جمالية هامة وهي هل هناك

حس جمالي خاص في الإنسان أم أن الإحساس الجمالي موزع على الحواس بدرجات متفاوتة ؟ وكذلك هل ينصب التقدير الجمالي على المظهر أم على المحتوى أو المضمون ؟ وهنا يظهر الخلاف الرئيسي بين الحسنيين والمثاليين ، فشوبنهاور - مثلا - يرى أن الفن فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وكذلك يرى هيجل أن العنكرة الكامنة في جوانبه العمل الفني هي أساس التقدير الجمالي وليس المظهر ، ومن ثمة فإن الرمزيين والتجريديين والسراليين يجدون في المثاليين خير من يدافع عنهم ، ولعلنا ندرج بين هؤلاء أصحاب مدرسة النحت اللصقي فهو فن مركب من التجريدية والتعبيرية والرمزية ولا يهتم أصحابه بالشكل بقدر إهتمامهم بالمضمون أن بالفكرة ، وهم غالباً ما يعصفون بقواعد وأبعاد الأشكال المألوفة لدينا ، وعلى هذا فإن التمسك بالإحساس البصري كلازمة للنحت ، وإن كان أمراً مرغوباً فيه في أعمال النحت الكلاسيكي إلى حد ما ، فربما جاز أن لا تكون له ضرورة لازمة في مجال النحت اللصقي الذي ينصب على المضمون المرتبط بالفكر بالدرجة الأولى دون الصور الحية .

أما ما يسوقه الكاتب من عجز المكفوف عن تحقيق الإيقاع والإتزان والتناسق في ميدان النحت فمسألة غير ذات موضوع إلا عند من يتمسكون بأصول الصنعة الفنية . ويتخرون المواصفات التقليدية في مجال النقد الفني . والأمر هنا يتعلق بانحياز جديد ولون مبتكر ينطوي في ذاته على مقاييسه التي يصبح معها الإيقاع والإتزان والتناسق أمورا تقديرية تمتد فضلاً عن أنما آثار نقاش غريز في دنيا النقد ، وقد تمحوت إلى

أسلوب شائع يصطنعه البعض ليحاربوا بأسلحة من صنعتهم مواقف
المعارضين لأرائهم .

وإني لأرجو ألا يفهم من مقالى هذا أنه يتضمن دفاعاً عن شخص
المثال صلاح حسنين (رغم تقديرى لفنه) وذلك لأنى لا أريد أن أزج
بنفسى فى متاهة لعبة الجوائز والمسابقات والمجاملات التى لم ترتفع عندنا
بعد إلى المستوى الميرى من الاتجاهات والرواسب غير الموضوعية ، وكل
ما أرجوه صادقاً مخلصاً أن نتعاون معاً على إرساء قواعد هذا الفن الوليد
حتى تكتمل عناصره وألا نتسرع فنلحقه بفن الأطفال والمجانين والمعتوهين
قبل أن تتضح أبعاده تماماً . وليس هذا الموقف منا صدورا عن دواعٍ
إنسانية بل هو التزام بموقف سليم ما دام الفن الأصيل هو فى حقيقة أمره
خلق وإبداع وتعبير ^{والتعبير} وليس تآئيل صلاح حسنين سوى ومضات مشرقة
من عالم خاص به يروج بشق ألوان الفكر والمشاعر والأحاسيس
الفنية النبيلة (١) .

(١) لقد حاول فريق من النقاد ، عدوانا منهم على حرية الرأى - أن يطمسوا
معالم هذا الفن وذلك بالامتناع عن نشر قوله الحق حوله . ولقد تعمدت
أن أعرض لهذه القضية فى هذا الكتاب حتى يكون فى هذا درس للذين
يعتبدون للعمل فى حرم الصحافة المقدس دون أن يقدروا خطورة
المسئولية الواقعة على عاتقهم ، فيعملون على فرض حجب مفرض على حرية
الرأى ، فتسجيل هذه الساطة الثالثة أى الصحافة إلى سوط جلاد للحرية
وخندق للفكر الحر .

وفي ختام كلمتي أتوجه بالدعوة لكاتب المقال لكي يشرف مرسم الفنان
صلاح حسنين بزيارة خلطفة ، ولست أشك لحظة واحدة في أنه سينقلب
ويصبح من أشد المدافعين عن هذا اللون الطريف من فن السحت المعاصر إذ
أني أعتقد أن المعاينة المباشرة لأعمال النحت تكون أكبر جذري من إدامة
النظر إلى صورها الفوتوغرافية .

ويسعدني بعد هذا أن تكون للحوار بقية وأن يستمر هذا الحوار
الشيق على هذه الصيغة الفنية الجادة

د. محمد علي أبو رياح

(٣)

دراسة حول

تصنيف التراث الشعبي ومدى

إرتباطه بالعلوم الإنسانية

مع إستخدام المنهج البنيوي Structural Method

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

بمخت مقدم من :

الأستاذ الدكتور / محمد على أبو ريان

الأستاذ بجامعة الاسكندرية

ومدير مركز التراث القومي والمخطوطات

كلية الآداب — جامعة الاسكندرية

إلى

مؤتمر الدوحة للتراث الشعبي بقطر

من ١٣ / ١ إلى ١٧ / ١ / ١٩٨٥

دراسة حول تصنيف التراث الشعبي

ومدى إرتباطه بالعلوم الإنسانية

مع إستخدام المنهج البنيوي

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

تقديم :

مقدمة عامة في دراسات التراث الشعبي

— التراث الشعبي والفولكلور

— نشأة دراسات التراث الشعبي

— أشكال التراث الشعبي

— أهمية التراث الشعبي ووظائفه

— دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر

القسم الأول

حول تصنيف التراث الشعبي

التصنيف المقترح للتراث الشعبي

التراث الشعبي ومدى إرتباطه بالعلوم الإنسانية

القسم الثاني

إستخدام المنهج البنيوي في تطبيقات
على الأمثال العامية في مصر

الأمثال والتاريخ الإجتماعي للشعوب

وظيفة المثل ودلالته

تطبيقات على الأمثال في مصر

تفريغ جدول الدراسة

الملحق (ضمیمة عن المنهج البنيوي وتطبيقه في مجال البحث)

للمراجع

أولاً : المراجع العربية .

ثانياً . المراجع الأوربية .

تمهيد

يرتبط موضوع هذا البحث ارتباطاً وثيقاً بالموضوعات التي أثارها اللجنة التحضيرية لمؤتمر التراث الشعبي ، فقد راعينا أن ينصب البحث على محاولة جديدة لتصنيف وقائم التراث الشعبي ، وهو ما أتمته ورقة العمل بالخطيط للتراث الشعبي ، وقد عاجنا أولاً ، وفي مدخل هذا البحث ، الصلة بين التراث الشعبي و « الفولكلور » كما يسميه الغربيون ، كما أشتمل أيضاً هذا المدخل على بيان لوظائف هذا التراث ، لا سيما الفنون اللغوية ، وأهمية تسجيل هذا التراث وأثره في مجال البحث الاجتماعي والسياسي والاقتصادي واللغوي بصفة عامة .

ثم عرجنا ، في القسم الأول من البحث ، على التصنيف المقترح للتراث الشعبي ، وحاولنا بطريقة جديدة الكشف عن مدى ارتباط وقائع هذا التراث بالعلوم الإنسانية ، وبغيرها من العلوم المرتبطة بهذا الإنتاج الشعبي الفريد .

وجاء القسم الثاني من البحث في صورة دراسة بنيوية عن الفن التعليمي ، منصبة على بعض الأمثال العامية السارية في مصر ، قدمنا لها بتحديد مستفيض عن أهمية دراسة الأمثال العامية ، وكان الهدف من وراء استخدام المنهج البديوي هو محاولة تطبيق أو دراسة معاملي الثبات والتغير على العينة التي أثمرتها من الأمثال الشعبية المذكورة .

وقد رأينا أن تثبت نتائج هذه الدراسة البنيوية في جداول تصنف فيها الانساق السارية والانساق الميتة من الأمثال موضوع البحث .

وقد ذيل القسم الثاني بملحق عن المنهج البليوى وتطبيقه فى هذا المجال .

وقد عنيانا أيضاً بأن نشير إلى أهمية تسجيل هذا التراث الشعبى الذى يوشك أن يندثر فى مواجهة تيارات الغزو الثقافى والتغريب والمهجرة الجماعية .

والله الموفق سواء السبيل

أ د محمد على أبو رباب

مقدمة

التراث الشعبي والفولكلور :

أبست أستعراضي لهذا الإنتاج الشعبي الخالص وغير المكتوب ، والذي نسميه بالتراث الشعبي في مصر بصفة خاصة ، قد انتهى بنا إلى أن الغالبية من الباحثين في هذا المجال يهتمون بالأدب الشعبي ومن هنا جاء موقف المعارضين لعريب كلمة (فولكلور Folklore) بالأدب الشعبي ذلك لأن الأدب الشعبي هو قسم معنوي خاص من التراث الشعبي العام ، الذي يدخل تحته بالإضافة إلى الإنتاج الأدبي ، العادات والتقاليد ، والأعراف والسلوك ، والمزاج الشعبي ومشتجات الحرف الشعبية من الأثاث والأزياء والمنازل ، والترزين ، ووسائل النقل والعميل ، ووسائل الترفيه المختلفة التي تبناها الشعب جماعيا دون تنظيم أو غاية مقصودة لذاتها .

وخلاصة القول أن هذا التراث الشعبي الغير مكتوب ، إنما يرتبط بإنتاج العام للشعوب ، ويبدو أثره عند الشعوب الإامية المتخلفة أكثر من ذبوعه بظهوره عند الأمم المتقدمة .

وهكذا تتطابق في رأينا كلمة « فولكلور » مع عبارة التراث الشعبي ، وتضمن الكلمتان جميع أنواع المعارف التي يتناقلها الناس بالكلمة الشفهية المنطوقة ، للصح أو للتوجيه ، والتربية أو الترفيه عن طريق ضرب الأمثلة أو الرموز أو القصص والحكايات والأساطير ، والمواديل والرقص وغير ذلك من فنون شعبية لا نفرق لها أصولا مكتوبة أو هوية يتعين بها صاحبها .

وكذلك فإن « التراث الشعبي » ينطوي على جميع الحرف والمهارات الفنية التي يتعلمها المرء عن طريق المحاكاة ، وما يصدر عنها من إنتاج مادي ذي طابع جمالي شعبي واضح .

وقد اختلفت تعريفات الانثروبولوجيين للتراث الشعبي عن غيرهم من أصحاب العلوم ، إلا أنهم رغم هذا الاختلاف يتفقون على إستمعاد التعلم للدرسي وللنهجي المنتظم عن مجال التراث الشعبي بما فيه من حرفة أو فنون شفاهية منطوقة .

وإذا كان التراث الشعبي أي « الفولكلور » يشكل شرطاً محدداً لثقافة المجتمعات الصناعية المتقدمة فإننا نجد على العكس من ذلك في المجتمعات الامية البدائية ، إذ يشكل مجمل ثقافتها .
تساسة دراسات التراث الشعبي « الفولكلور » :

ليس هناك شك في أن التراث الشعبي قد وجد منذ وجود الانسان الأول على سطح هذه الأرض ، ولكن أحداً من أفراد القبائل والشعوب البدائية لم يظن إلى حقيقة هذا التراث ، لأنه كان يمثل الثقافة الوحيدة التي لا بد من لها في المجتمع القديم ، فلا يمكن أن تكون موضوع دراسة أو تأمل إذا لم تظهر ثقافة أخرى معارضة عن طريق التعليم والترجمة الموجهة ، وهذا هو الذي حدث بالنسبة للتراث حينما قلبه المحدثون إلى أهمية ، وبدأوا في تجميعه عن طريق المذاكرة منذ القرن الثامن عشر ولكن هذا لا يعني أيضاً أنه لم يكن هناك سابقون إلى جمع التراث قبل القرن الثامن عشر ، فقد كانت هذه هي المهمة الأساسية للرحالة الذين جابوا أقطار العالم ومناطقه المجهولة قبل أن يظأ العلماء المعاصرون أرضها ، ومنهم رحالة من العرب والمسلمين ،

مثل ابن بطوطه مثلاً وغيره ، فمؤلاً كانوا يكتبون عن الغرائب والحكايات التي كانوا يسمعون عليها أثناء رحلاتهم إلى تلك البلاد النائية ، ولم يكن هذا بقصد الدراسة ، بل كان بقصد المتعة والعرف على الغريب من سلوك الشعوب وأحوالها ، فعل هذا أيضاً هوميروس ، وفعلها رجال آخرون غيره .

يجل أن من الثابت أن الأخوين « جريم Crimin » هما اللذان بدأا بحملان القصص الشعبي الألماني السائد في ألمانيا حينذاك ، أي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ولكن الأبحاث الخاصة بالفولكلور لم تظهر إلا في غضون القرن التاسع عشر . وعندما اشتدت الموجة الاستعمارية توطدت رحلات الانثروبولوجيين إلى البلاد النامية في آسيا وأفريقية ، وكان أولئك من استخدم لفظ « فولكلور » في إنجلترا عام ١٨٤٦ م « وليج جون تومز William John Toms » ، وقد ذهب إلى أن سائر المعلومات التي جمعت من هذه الشعوب النائية عن أحوالها وماداتها وأبواب معيشتها وأغانيتها وقصصها الخرافية وأمثالها ، وما يتعلق به أفرادها من حلي معينة أو طاجية أو غير ذلك من وقائع السكن والعمل والبيئة والحرف ، والدين وطقوسه ، والحرب والزواج ومراسمه . . الخ ، كل هذه الأمور التي ترجع إلى الأزمنة السابقة ، ينبغي أن تسجل أولاً بأول بكل الوسائل في بريطانيا لتكون موضع بحث ودراسة علمية مقارنة مع ما سبق جمعه من تراث شعبي قبل ذلك ، وذلك لكي تكون أساساً لوضع تصنيف جامع مانع للتراث الشعبي .

وقد استند علماء « الفيلولوجيا » والمؤرخون إلى التراث الشعبي أو « الفولكلور » الشعبي منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وذلك

لدراسة تاريخ الشعوب مما كان له أثره البالغ في نمو الروح القومية التي
تمثلت في كتابات «شالنج» و «فجنه» و «هيجل» والتي في أصولها ترجع إلى
الثورة الفرنسية والحركة الرومانسية.

وقد ارتبطت دراسة التراث الشعبي بالفعل بظهور الحركات القومية في
أوروبا، وكانت هذه الدراسات مصدرا لإحياء ونهوض اللغات القومية
فيها، ويمثل هذا في «براغ» عاصمة «تشيكوسلوفاكيا» وقد اشتد
تيار الحركة القومكورية في فرنسا وإنجلترا وأمريكا فيما بعد،
وتتابعت الدراسات الميدانية في التراث الشعبي، ومن أهم المدارس في
هذا المجال (٢).

المدرسة الأولى: وهي المدرسة الرومانسية، عند الاخوين جريم
Grimm وهما مؤسسا المدرسة القومكورية العلمية، وقد ظهرت هذه
المدرسة في القرن الثامن عشر كرد فعل لعصر العقل والتنوير، وكمرد
على الكلاسيكية في التفكير.

المدرسة الثانية: وهي المدرسة الميثولوجية، ومن أعلامها، شوارتز
وباكس مولر، وأفانيسيف الروسي، وغيرهم... ويقدم أصحاب هذه
المدرسة الأسطورة على ما عداها من التراث الشعبي، ويعنون بتتبع النشاط
الروحي والفني للشعوب كما أنهم أصحاب هذه المدرسة بدراسة اللغات
القديمية، والابناس البشرية والدراسات النفسية والفيلولوجية.

(١) أحمد رشدي صالح: فنون الأدب الشعبي، ج ١ ص ١٨
وما بعدها..

المدرسة الثالثة : وهي مدرسة « مورجان » وتتميز تلك المدرسة بتفسيرها التاريخي للتراث الشعبي ، وبدراسة الظواهر بمنهج مادي ، وقد تأثر بهذا المنهج « فردريك أنجلز » في كتابه « أصل العائلة » .

المدرسة الرابعة : وهي المدرسة الوضعية ، ومؤسسها هو سير جيمس فرينزر صاحب كتاب الفعن الذهبي « Golden Bough » وهو من أهم الكتب الحافلة بالقولكلور عند الشعوب البدائية .

المدرسة الخامسة : وهي المدرسة الانثروبولوجية البنيوية ، ولعلنا نضيف مدرسة جديدة في نطاق المدارس الانثروبولوجية ، وهي المدرسة البنيوية عند « ليفي ستروس وميشيل فوكوه وألكان » . وهذه المدرسة ترى أن القولكلور الشعبي - أو كما نسميه بالتراث الشعبي - ليس بظاهرة تاريخية مامة مطلقة ، إذ أنه لا يعبر عن الاستمرارية التاريخية ، الأمر الذي دفع بعض العلماء إلى استخدام القولكلور - أي التراث الشعبي - كوسيلة لاستنباط تاريخ الشعوب ، ذلك أن أصحاب المنهج البنيوي يرون أن التراث الشعبي لمرحلة زمنية لا يرتبط أصلاً بالتراث الشعبي للرحلة التالية لها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن التراث الشعبي يختلف من وطن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ، ومن الشرق إلى الغرب ، فلا يمكن القول بأن الوطن الأصلي للتراث الشعبي يُعتبر واحداً رغم التشابه في القصص والأساطير والحكايات الشعبية من حيث المعنى والمضمون .

وعلى الرغم من هذا الاهتمام البالغ ، والذي أبدته هذه المدارس في

دراسات التراث الشعبي ، فقد ظل العلماء إلى الآن غير متفقين على تصنيف واحد بهينه لموضوعات الفنون أو التراث الشعبي ، وهذا كذا تظهر الحاجة الملحة للاسهام في وضع فروض مثمرة لتصنيف ما لهذا التراث على ضوء المعطيات الهامة والكثيرة التي يسرتها « الأبحاث المعاصرة » في هذا المجال ، وانصب معظمها على التراث الشعبي الشفاهي وأثره في النواحي النفسية والاجتماعية والسياسية .

أشكال التراث الشعبي (الفولكلور) : (١)

اتفق العلماء على أن التراث الشعبي هو كل ما يتصدر عن الجماعة من فن (٢) ومهارات حرفية (٣) وعادات وعرف الجماعة (٤) وأدوات شعبية (٥) ومعتقدات شعبية (٦) وطب شعبي (٧) وظهي شعبي (٨) وموسيقى شعبية (٩) ورقص (١٠) وألعاب (١١) وإيكاوات وإشارات غير لفظية أو لفظية (١٢) والاولى كالألفاظ المستعملة في الاتيكيت ، وفي تقديم الطعام ، وفي الدخول والخروج على الجماعة ، وفي الاستضافة ، الخ ، وأما الملقوظ منها فهو يمثل في لهجات الشعوب غير المكتوبة ، وجميع الصور اللفظية للادب الشعبي التي يسميها بعض الاثروبولوجيين بالفن الشعبي

- (1): International Encyclopedia of Social Sciences edit by david L. Sills .5. pp. 496-500 , (2) Folkart
(3) Folk Crafts (4) Folk customs (5) Folktools
(6) Folk belief (7) Folk Medicine (8) Folk recipes
(9) Folk music (10) Folk dance (11) Folk games
(12) Folk gestures .

اللفظي^(١) والذي يدخل في نطاقه صور عدة ، مثل القصص الشعبية^(٢) والسيرة الشعبية^(٣) والاساطير^(٤) والأمثال^(٥) والأحاجي^(٦) .

ويبدو أن جمهرة الباحثين قد عمدوا أخيراً إلى إثراء الدراسات الخاصة بهذا المجال ، أي بالتراث الشعبي اللفظي غير المكتوب ، ولا سيما ما كان منه ثراً ، ولقد ميز علماء الفولكلور بين أنواع كثيرة من التراث الشعبي اللفظي ، ولكنهم لم يتفقوا فيما بينهم على تصنيف واحد لهذه الأنواع ، ولا حتى على مصطلحات لها .

وستحاول في هذا البحث أن نعرض بصورة موجزة تصنيفه الأنواع ، نوظئة لوضع تصنيف لها في القسم الأول من هذا البحث وهي كالآتي :

أ — القصص المنثور Prose narrative :

ويشتمل هذا القصص المنثور على ثلاثة أنواع هامة هي : الاساطير ، والسيرة الشعبية ، والحكايات الشعبية .

ويعتبر القصص الشعبي على وجه العموم ، من أكثر صور الفن اللفظي الشفاهي انتشاراً ، ولا توجد اختلافات جوهرية بين هذه الأنواع الثلاثة للفن القصصي الشعبي ، ولا سيما عند البدائيين ، على الرغم من وجود جدل

(1) Verbal art

(2) Prose narrative .

(3) Folklores lengens

(4) Mythes.

(5) Proverbs

(6) Kiddles.

علمى عند بعض الدارسين حول أختلافها ، وفيما يلي نبذة يسيرة عن كل نوع من تلك الأنواع على حده . . .

١ — الأساطير الشعبية : ويمكن أن نعتمد على هذه الأساطير كمرجع هام عن ماضى المجتمعات القديمة ومعتقداتها حيث كانت تنؤ بالجهل وبالشك والاعتقادات الفاسدة ، وتؤلف الأساطير جزءا جوهريا من معتقداتها وطقوسها الدينية ، ومعظم هذه الأديان لا تحفل كثيرا فى أساطيرها بشخصيات من هذا العالم ، بل هى تصور شخصياتها أما من شخص أسطورية جبارة عتيقة ، أو من الطيور والحيوانات ، وتتحدث الأساطير عن حياة الاله كما لو كانوا بشرأ لهم أصدقاؤهم وأعداؤهم وعلاقاتهم السوية والمأزومة ، وانتصاراتهم وهزائمهم وعلاقاتهم المعاشية والعائلية ، وتسلو كهم مع الناس ، كما تعرض هذه الأساطير على شرح المراسم والشعائر الجنائزية ، وتبرر توقيح المحرمات ، وقد تروى هذه الأساطير أيضا مغامرات الالهة فى عوالم مجهولة ، ويظهر فيها الجان والعفاريت والارواح الشريرة . . . إلى غير ذلك . . .

٢ — الحكايات الشعبية : ويطلق لفظ « حكايات » على القصص الذى يتبدى فيه طابع الخيال الشعبى ، وتدور معظم هذه الحكايات حول زواجة مغامرات الانسان أو الحيوان فى لقاءهم مع الفيلان أو الالهة ، وتنطوى تلك الحكايات وقائع غريبة وعجيبة وخزعبلات وخرافات ، ومعضلات مضطمة ، وهى كلها من قبيل الخيال المتخادع المفضل ، ولا يدخل البعض قصص الجان فى هذه الحكايات ، إذ أنهم يرون أن قصص الجان كانت تعتبر عند هذه الشعوب قصصا حقيقية وليست خيالية وهذا يرجع أيضا إلى معتقدات هؤلاء الذين يسمعون هذه الحكايات ،

وليس لآراء المتخصصين في العصر الحاضر ، وكذلك لا تخضع هذه الحكايات لمعايير الصواب والخطأ لأنها تصدر عن جماعات بدائية .

ويمكن أن تكون هذه الحكايات الشعبية ، وكذلك السير والاساطير مقبولة عند انتشارها من مجتمع إلى آخر ، بدون وجود اعتقاد جازم مقبول في المجتمع الذي يتلقى هذه الفنون الشعبية الأدبية ، أى الحكاية والاسطورة والقصة الشعبية إلا أن واقعية هذه الاشكال كما تبدو في غضون التخلف ستهتز في مراحل التغيير الثقافي المضطرب ، فتضعف الثقة بالنظام الداخلي أو الباطني لهذا النوع من التراث الفنى ، وحتى إذا عززت هذه الفنون الشعبية عزلا ثقافيا فانه ستوجه نحوها الشكوك والإطاحة بها ، لأنها أصبحت تشكل ثقافة متخلفة تعتبر عبثا ثقيلًا على فكر الشعوب ووجدانها الحي .

٣ — السير الشعبية : أما السير الشعبية فانها تشبه إلى حد كبير الاساطير والقصص ، فالقصص حينما يروى هذه السير يكون مؤمنا بأنها حقيقة واقعة حدثت في العصر الماضي ، وكذلك أيضا يكون اعتقاد المستمعين ، والسير الشعبية كالسير الإلهالية مثلا تدور حول نقطة أو أمور دينوية أكثر من كونها دنيوية ، وتكون شخصياتها الرئيسية من البشر ، ويتميز أكثر معقولية من تلك التي تهتم بها الاساطير ، فهي تخبرنا عن الهجرات والحروب والانتصارات ، وموت الملوك والزعماء السابقين ، وتنايع تسلط الأسر المالكية على الناس والحكم ، ومنها أيضا حكايات محلية عن الكتوز المدفونة تحت سطح الأرض ، وكذلك عن الأشباح والموالد والقديسين كما هو الحال في ألمانيا وفي فرنسا وفي مصر .

ب - الأمثال والحكم الشعبية :

وتعد الحكم والأمثال والاقوال المأثورة من موضوعات النثر الشعبي الملقوظ، ومنها ما يؤخذ بمنطوقه الحرفي، ومنها ما يتخذ صورة التعبير الرمزي المجازي، وعلى أية حال فإن الأمثال لها معنى عميق لا يمكن فهمه أو استيعابه إلا من خلال تحليل المواقف الاجتماعية التي صدرت عنها، وهي على الرغم من أنها ليست واسعة الانتشار كالقصص مثلاً إلا أن طابعها المحلي والقوي الهام لا يمكن إنكاره.

ج - الألفاظ والاحتاجي :

تتخذ الألفاظ والاحتاجي طابع التركيز الشديد وهي تختلف كثيراً عن الأمثال، من حيث أنها تتطلب أجابة عن السؤال الذي تتركه، وتظهر الألفاظ التي تتخذ شكل الشعر في أوربا نوعاً عالمياً، ولا سيما ما هو مكتوب منها.

د - التلسين (لوى الكلام) والصيغ الكلامية الأخرى :

أما التلسين tongue twisters فقد لوحظ في أجزاء كثيرة من العالم ولكنه لم يكن موضع دراسة إلى الآن، إذ أن هذا النوع من الكلام الشفاهي الشعبي يتطوى على ازدواجية في التعبير تخفى وراءها مشاعر بالسخط أو بالسخرية أو بالتبكيث... الخ. وكذلك يدخل الاتروبولوجيون تحت صيغ الكلام الشعبي الموجه، جميع الألفاظ الشعبية الخاصة بآداب الأكل والجلوس والاستقبال والملهي ومخالطة الكبار والنساء... الخ. كما يدخلون كذلك ضمن هذا النوع عبارات الرثق

والتمازيم ، وجميع عبارات المدعوات والتحية والمعاملة في السوق وفي الأعمال بصفة عامة ، وعلى الرغم من أن هذه العبارات والألفاظ تظهر من خلال الدراسات اللغوية ، وفي أستمراضى الأنثروبولوجيين للطقوس الجنائزية وفن الأنيكيت ، إلا أن الباحثين في التراث الشعبي قد أهملوها تماماً ، وذلك لغموض بعض معانيها بحيث لا يمكن ترجمتها أن لغة غير لغتها الأصلية وكل ما تتطلبه هذه الألفاظ هو النطق بها نطقاً صحيحاً دون إعتبار لمعناها أو فهمها ، إذ أن نطقها الصحيح أمر جوهري بالنسبة للتأثير الديني والسعري والاجتماعي بدون إدراك لمعانيها ، وهذا على عكس أنواع النثر الشفاهي الأخرى ، فإن الأمر يتطلب فيها تمام الفهم وجودة التوصيل اللغوي ورقته .

هـ — التراث الشعري الشفاهي :

بعد التراث الشعري الشفاهي قسماً هاماً من أقسام التراث اللفظي الشفاهي ... ذلك لأن هذا النوع من الشعر الشعبي الذي يمثل في شعر المغنين وفي المواويل والقطايق الشعبية ، ينتشر انتشاراً واسعاً بين الطبقات الشعبية ، وهم يبدون تحوّه اهتماماً كبيراً أكثر من تعلقهم بالشعر المكتوب وقد ظهر الرجل كفن شعري شعبي يعبر عن آمال الشعب وآلامه وحياته الاجتماعية ، والاقتصادية ... الخ ، بصورة أقرب إلى وجدان الجماهير الكادحة من الشعر المكتوب ولهذا فإن هذا النوع من الأنماط الشعري الشعبي ينبغي أن يكون موضع دراسة علمية مستوعبة لمعرفة كل ما يتصل بشاعر الشعب وحياته الواقعية .

ولقد سبقنا الباحثون الأوروبيون ، ومنهم مؤرخ الموسيقى العالمي

« Farmer » إذ وجهوا أنظار العالم إلى الأغاني والموسيقى الغريبة الشعبية ، ولا سيما تلك الأشعار التي كان يتغنى بها الشفراء الجوالون العرب على الرابية ، وقد صيغت بأسلوب شعري تعبّر عن حكايات الأبطال والقصص الشعبي المعروفين كقصصة الزناتي خليفة وأبو زيد الهلالي . . . وغيرهم .

وقد ذاع هذا النوع من الأغاني في الأندلس وتولد منه فن المراتي الأندلسية ، والتي كانت تحكي قصة خروج العرب المحزنة من الأندلس ، وقد انتقلت هذه الصور إلى أروبا فيما بعد ، فيما عرف بالمغنى الجوال « Minisingers » ، « Trcupaceurs » وهؤلاء المغنون هم الصور الشعبية المدققة على الرابية الذي يسميه الناس في الأرياف « الشاعر » سواء جاء شعره مردداً للقصص الشعبي أو جاء بدينها تلقائياً .

أهمية التراث الشعبي ووظائفه . . .

لقد رأى بعض الباحثين أن ثمة أنواعاً من هذا التراث اللفظي قد أنتجت بقصد التسلية وإزاحة أوقات الفراغ ، ولكن الحقيقة أن لهذا الفن أهمية كبرى ووظائف هامة في حياة الشعوب المتخلفة نجلها فيما يلي : —
١ — لقد كشف العلماء الاجتماعيون . . . وبصفة خاصة علماء الاجتماع اللغوي عن أهمية دراسة الميثاق الشفوية للغة ، أو للنشر الشفاهي الذي يتعلمه المرء من خلال الخبرة التراثية لدى الشعوب الأمية .

ومن الأبحاث الهامة في هذا الميدان تجدد أبحاث لو كرتزج عام ١٩٧٤ ، وهينز ١٩٧٤ في منهجه المسمى « بأتوجرافيا الاتصال » ، وهو يتلى ١٩٦٤

في مخططة اللغوى عن النشر الأفريقى «مختارات من النصوص الشفوية التراثية
مقارنة بالنشر المدون» وهو يشتمل على حكايات شعبية وأساطير وأمثال
وأحاجى أفريقية. ولورد عام ١٩٦٤ فى كلامه عن الملاحم الشفوية . وفى
بحث هيث عام ١٩٨٣ الذى ميز فيه بين الثقافة الشفوية . والثقافة المكتوبة
والعادات والتقاليد الشفوية والمدونة .

ولقد توصل هؤلاء كلهم من خلال أبحاثهم عن نحو الأمية الوظيفى
فى المجتمعات المتخلفة إلى أن ثمة عامل ارتباط بين اللغة المكتوبة التى
يتعلمها الكبار والصغار فى دروس نحو الأمية ، وبين اللغة الشفهية التى تعبر
عن التراث الشعبى هامة جدا ، لأنها هى التى تعطى المضمون الأول للغة
المعطاه فى دروس نحو الأمية ، فعظم التصورات التى تعبر عنها لغة الكتابة
فى هذه الدروس هى تصورات ظهر بعد تحليلها أنها ترتبط أوثق ارتباط
بالقدرات والمهارات المتعلقة بالتراث وفنونه ، وعلى هذا الأساس أخذ
علماء الانثروبولوجيا التربوية يتجهون إلى الاستناد من التراث فى نحو
الامية الوظيفى فى أفريقيا ، وذلك بأن بأقتباس مادة الدراسة اللغوية من
أقوال الزعماء والحكام والمسنين فى الشعوب الافريقية ، فضلا عن
الاساطير والحكايات والأغاني والملاحم والأمثال الافريقية ، وذلك حتى
لا تتداخل المفاهيم الأوربية فى عملية نحو الأمية فيعود الفرد إلى أميته
السابقة لأنه لن يستطيع متابعة المادة المعطاه له عن طريق اللغة ، إذ تكون
مادة غريبة عن تصوراته وحياته ، لأنها أوروبية الصانع ، وهكذا وجد
العلماء فى مجال التربية أن الذين يتم نحو أميتهم لا يلبثوا أن يعودوا ثانية إلى
مصاف الاميين فلا يحدث تقدم ملحوظ فى هذه الناحية ، ومن ثم فلا يمكن

تحقيق الملف من نحو أهمية الشعوب النامية ، إذ أن الهدف هو تعليم الفرد القراءة والكتابة حتى يستطيع متابعة عملية التثقيف بنفسه والمشاركة في برامج التنمية الاقتصادية والثقافية بوجه عام ، وهكذا تتضح أهمية دراسة التراث الشعبي ، لا من الوجهة التاريخية القومية فحسب ، بل من حيث أنه يعتبر المكون الحقيقي والواقعي لبنية العقلية للشعبية في المجتمعات المتخلفة (١) .

٢ - أن المدلول الاجتماعي لهذا التراث يظهر بوضوح في جميع صوره ، كما تبدو لنا سماته الجمالية ، ولا شك في أن الأمثال والحكم والألغاز إنما تعبر عن لقاء مشترك أو أرضية مشتركة بين الدراسات الذاتية والعلوم الإنسانية الأمر الذي سنتناوله بالدراسة في موضع آخر من هذا البحث .

واللغة بوصفها واسطة للتعبير لها دورها في وضع الحدود حول الاداء الفني في هذا الإنتاج التراثي ، كما نجد وسائط تعبير أخرى من جنس العمل في النحت وفي الفنون التشكيلية وفي الموسيقى وفي الرقص ، إلا أن الكلمة ، أي مفرد اللغة الخاضع للتحديدات الصوتية والنحوية ومفردات الألفاظ هي التي يكون لها دورها الكبير في التراث الملفوظ ، ويبقى أن نعرف أن المتخصصين في اللغة هم الذين يستطيعون أن يساهموا بحق في دراسة الأسلوب اللغوي الذي يمكن تعريفه بأنه الاداة التي تفصح عن مدى

(١) راجع المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ، الصادرة عن مركز مطبوعات اليونسكو للعدد ٨٥ يناير / مارس ١٩٨٥ ، مقال بعنوان « جوانب التراث الشفوي والتحريرى » بقلم شيرلي بريس هيث .

قدرة الفنان في إنجاز عمله الفني في حدود وسائط التعبير وأفنياته ، وإذن فقد إنضجت العلاقة الوثيقة بين اللغة والإنتاج الفني اللفظي بما فيه من أبعاد إجتماعية وسلوكية وغيرها .. وقد كان هذا هو السبب في أن المدرسة البيويولوجية الانثروبولوجية قد قامت على تحليل البناءات اللغوية عند تشييدها ، وهي التي تشكل حجر الزاوية في قيام البناءات الاجتماعية .. إذ أن اللغة أداة للتوصيل والاتصال الاجتماعي ..

٢ - أن التراث اللفظي يصلح للتعليم في المجتمعات الأمية (*) ، ومن ثم يلعب دوراً كبيراً في التربية ، إذ ينبغي أن يتعلم الإنسان في هذه المجتمعات القصص الشعبي والأساطير ، لأن الشعب يرى أنها متضمنة لمعلومات صحيحة عن حياته ، أما الحكم والأمثال فهي قواعد مركزية للسلوك ، انتهت إليهم عن طريق الأجيال الفائرة ، وهم يعتبرون أن الأمثال تنطوي على توجيهات صحيحة وأوامر صادرة عن روح الأجداد في المجتمعات البدائية ، وإذا كانت هذه هي وسيلة تربية الشباب الناضج ، فإن الأناز والاحاجي هي وسيلة تربية الأطفال ، إذ يتعلمون عن طريقها خصائص النبات والحيوان ، وجميع مظاهر الطبيعة الأخرى ، وبعض خصائص الثقافة المادية والتركيب الاجتماعي ، وحتى القصص الشعبي «وهو قصص خيالي» يحتل مكانة لدى الأفريقيين كمعصر هام من عناصر التربية الشعبية للأطفال ، ذلك أن هذا

(*) وسنرى في الجزء التالي من البحث كيف استفاد الباحثون في مجال نحو الأمية الوفايني من الدراسات الفولكلورية الخاصة بثقافة الشعوب ، ولا سيما في أفريقية .

القصص غالباً ما يتسم بالطابع الأخلاقي ، وقد لاحظ رجال التربية أهمية هذا التراث في نقل المعرفة والقيم من جيل إلى جيل آخر ، ومن ثم يصبح في نظر الأنثروبولوجيين من غير البنيويين من أهم طرق التربية في المجتمعات الامية في مختلف أنحاء العالم .

٣ — ومن ناحية السلوك الإنساني في المجتمعات الامية البدائية . فإنا نجد أن الفن اللفظي دوره الكبير في المساعدة على تطابق السلوك الإنساني فيها مع القيم الثقافية . إذ يستخدم للتعبير عن القبول أو الرفض الاجتماعي ، كما تستخدم بعض أشكال هذا التراث في توجيه المديح أو القدر إلى الأشخاص (الرؤساء أو نظم الحكم كما ذكرنا آنفاً) وفي التعبير عما يصادف قبولاً اجتماعياً من سلوكيات جديدة .

و كذلك فإن الفن الشعبي اللفظي دوره الخطير عند ظهور بوادر الانشقاق الاجتماعي أو الصراع داخل المجتمع ، وذلك بواسطة التعبير عن التحذير أو العجز أو الخيانة ، أو في التعبير عن النصائح والأدواء المفيدة في هذا المجال ، كما أن للأمثال مكانتها الهامة في طبرق تهنيت الشباب وذلك بوضعها بطريقة مركزة وذكية ، وبحيث تبين قواعد السلوك الواجبة الاتباع سواء في الناحية الاجتماعية أو الدينية . ببقوة أوضح مالينوفسكي Malinowski كيف أنه في جزر تروبرياندا التي تقع في المحيط الهادى ، تشكل الاسطورة ميثاقاً للسحر والاحتفالات من الناحيتين الدينية والاجتماعية ، وكذلك فإن للأسطورة دورها الكبير في مجال كفالة الحقوق ، والديات ، وحقوق الملكية ، وخاصة في مناطق الصيد والمناطق الامية البدائية .

٤ — وكذلك فإن للتراث الشعبي اللفظي دوره المـؤثر في الناحية الاجتماعية النفسية . إذ يمنح المرء فرصة التحدث عن أنواع من السلوك تمنع الجماعة من الاتيان بها ، أو التيحدث عن آماله التي يطمح إلى تحقيقها ، وبذلك يعد هذا الفن بمثابة خلاص سيكولوجي من القيود المفروضة عليه من قبل الجماعة ، يتضح هذا فيما يسمى بالنكت القدرة والتي يطلق عليها الإنجليز « نكت زوجات الأب » وقد لوحظ تناقص أهمية هذه النكت بعد الانفصال التدريجي للأفراد عن أسرهم الكبيرة ، وهالك بعض الشعوب التي تتميز بقدرتها على النقد والسخرية من السلطة الاجتماعية أو الدينية عن طريق القصص الشعبي أو الأغاني الشعبية ، وبخاصة في قبليتي أشتي وداهومي بوسط أفريقية .

٥ — الاستمرار الثقافي . إذ يحافظ التراث الشعبي اللفظي على بقاء العادات التي ترسخت في المجتمع ، وذلك بنقلها من جيل إلى جيل من خلال دورها التربوي ، حيث يستخدم التراث اللفظي في غرس العادات والمثل الإخلاقية في الصغار ، وفي إثابة الشباب بمدحهم عندما يتفوقون في أعمالهم مع المثل الأخلاقية ، ونقدهم أو السخرية منهم حين يتصرفون عتب تلك المثل ، فيحدث عن ذلك المحافظة على هذا التراث ونقله عبر الأجيال .

٦ — كما يستخدم هذا التراث لخدمة أغراض الاعلام السياسي ، وبخاصة عند قيام حركات الاستقلال الوطني أو الدعوة إلى الوحدة ، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما حدث في أفريقيا من استخدام الاساطير القديمة ، والقصص والأغاني الشعبية للدعوة إلى وحدة الجنس ، والتوزيع لفكرة وحدة أفريقية ، أو الاتحاد الإقليمي كما حدث عند قبيلة النوروبا .

اد استخدمت اسطورة الخلق كأساس لقيام مجتمع موحد عند شعوب
غربي النيجر ، وكذلك استخدم « جوزيف كازافوبو » الأساطير لاحكام
سيطرته على اقليم كاننجا الكونغولي في مواجهة الزعيم الاستقلالي « لومومبا »
والقبائل التي كانت تدعمه .

كما استخدم الافريقيون أغاني المديح لتكريم الزعماء والسياسيين
الجدد ، أما أغاني الفمز واللمز والهمز ، فقد استخدموها لنقد الحكام
الستعمريين والسياسيين الضالعين معهم ، ومن أمثلة الأغاني والناشيد التي
استخدمت لدعم كفاح الشعب الافريقي نحن « نحفظ الله افريقية » الذي
أنشده الجمهور في المؤتمر الافريقي عام ١٩٥٥ م ، وكذلك في مؤتمر الدول
الافريقية الذي انعقد في أكرام عام ١٩٥٨ م ، كما قام الحزب الشيوعي في
الاتحاد السوفيتي باستخدام هذا الفن - التراث الشعبي اللغظي - في صراعه
ضد الطبقات المستغلة في الاتحاد السوفيتي وفي الصين وكوبا ، وسائر البلاد
التي ينتشر فيها النظام الاشتراكي .

وفي إيطاليا استند موسوليني ، في نظامه الفاشيستي إلى قصص
وأساطير المجد الروماني القديم لدعم حكمه بغية احياء الامبراطورية
الرومانية .

كما يمكن استخدام دراسة التراث الشعبي اللغظي في الكشف عن المواقف
السياسية للماضية ، فضلا عن احتواء هذا التراث على مادة كبيرة من المعلومات
المفيدة في مختلف المجالات ، تلك المعلومات التي يخشى عليها من الضياع
كنتيجة لامهالها إزاء إنتشار القيم والمثل الجديدة ، والتي تسعدت خلال
تطور المجتمع ونموه في العصر الحالي .

دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر :

لقد كان للمستشرقين دور كبير في نطاق نشر التراث الشعبي ، مثل نشر كتاب « ألف ليلة وليلة » ونشر السير الشعبية القصصية ، كما نجد « وليام أدوارد لين » ينشر كتاب « المصريين المحدثين عاداتهم وسمائلهم » وأيضا ما جمعه « جاستون ماسبيرو » عالم الآثار الفرنسي من الأغاني الشعبية في مصر العليا بين عامي ١٩٠٠ و ١٩١٤ م .

كما أهتم كل من « برسيغال دي جرانيزون » و « ولمور » بدراسة اللغة العربية العامية في مصر ، وكتب « بلاكان » أستاذ الأنثروبولوجيا سنة ١٨٢٨ كتابا عن فلاحى الصعيد بين فيه عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم العامية ، وقد أهتم العلماء في مجال التاريخ القديم ، ولا سيما علماء تاريخ مصر القديمة بدراسة العادات والتقاليد الشعبية عند قدماء المصريين ، كما أهتم غيرهم بدراسة تاريخ الأسرة . وتاريخ الزواج مثل « ويست. مارك W·mark » في كتابه « مختصر تاريخ الزواج » ، وكذلك أهتم « جونز » بالزواج في الإسلام ، وأسهمت مباحث علم الاجتماع عند « بونيه » و « دودكايم » بدراسة الأسرة ونظامها بحيث جاءت دراسات علم الاجتماع والأنثروبولوجيا في البلاد النامية عنصرا هاما كمصدر للدراسات السكولوجية ، وقد طبق بعض الباحثين منهج علمى الاجتماع والأنثروبولوجيا في دراسة التراث الشعبى « الفولكلور » في مصر والبلاد العربية (١) .

(١) منها دراسة عن الرقص الشعبى في مصر القديمة لإبرينا لا كسوف
ترجمة د . محمد جمال الدين مختار ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، راجع =

و. تخلصت مجلات ودوريات كثيرة في دراسة الفولكلور الشعبي —
 أى التراث الشعبي — في مصر خاصة ، وفي الشعوب الشرقية بصفة عامة
 ومن أهم كتب في التراث الشعبي من العرب نفر من الباحثين ، تناولوا
 اللهجة العامية العربية في مصر بالدراسة والتحليل ، وكذلك السير والقصص
 الشعبية ، وقد كتب « ابن دانيال » مؤلفه « طيف الخيال » في القرن الثالث
 عشر باللهجة العامية ، وقد استقرت أوضاع هذه اللهجة في القرن الرابع
 عشر الميلادي ، حيث أشار إليها ابن خلدون في مقدمته باسم « لغة
 الأمصار » (١) وقد أورد ابن خلدون بعض القصائد والأزجال والمواويل
 الاندلسية والمغربية والمصرية والتونسية ، واتضح منها اختلاف اللهجات
 العامية القومية في هذه البلاد ، وفي أوائل القرن الخامس عشر بدأ تدوين
 أدب السير الشعبية « كسيرة سيف بن ذي يزن » و « سيرة بني هلال »
 و « سيرة عنترة بن شداد » و « سيرة أبو زيد الملالي » وفي غضون هذا
 القرن — الخامس عشر — ظهر كتاب « ابن سودون » وهو « نزهة النفوس
 ومضحك العجوس » (٢) .

== المالحق الخاص بالتقييم الجمالي للنحت اللامي . وكذلك راجع
 رسالة ماجستير عن المسحبة الجمالية في فن الحلي الشعبي عند المرأة في شمال
 السودان للسيد / محمد أبو سبيب ، المحاضر بكلية المنون الجميلة في الخرطوم
 (تحت إشرافنا) .

(١) وتختلف مع ابن خلدون في إطلاقه لفظ « لغة » على ما يعرف اليوم
 « باللهجة » وذلك لأن اللغة هي الأصل الذي يندرج تحته « لهجات » جميع
 الانمايم الناطقة بتلك اللغة .

(٢) راجع : أحمد تيمور باشا ، الامثال العامية .

وفي القرن السابع عشر مؤلف « يوسف الشريفي » كتاب « من القحوف
في قصيدة أبي شادوف » وقد طبع هذا الكتاب في بولاق عام
١٨٥٧ م ، وهو كتاب يثير الضحك والسخرية من حياة الفلاح في
ذلك القرن (١)

وفي القرن الثامن عشر ظهرت مجموعة أزجال لعبد الله الشرقاوي المتوفى
١٧٦٥ م وطبع في بولاق عام ١٨٧٠ م وبما أن أخذت المطبعة العربية
تزيد من نشاطها حتى أخرجت لنا المزيد من الأدب الشعبي الشفاهي الذي
أخذ اللهجة العامية أسلوباً له ، وقد ترتب على ذلك ظهور الصحافة العامية
في تلك الفترة .

وحينما أنتشر التعليم بدأ هذا النوع من الكتابة - باللهجة العامية -
في الزوال ، ولكننا نرى أن الصحافة العامية قد ظلت موجودة حتى
الثلث الأول من القرن العشرين ومثالا على ذلك مجلة « المارقة » التي كانت
تصدر إبان تلك الفترة ، كما ظهرت خلال هذا القرن أيضا طبعة جديدة
من كتاب « ألف ليلة وليلة » في المطبعة الأميرية ببولاق ، وكذلك طبعة
سيرة الملك الظاهر « بيبرس » وكتاب « نعوم شفيق » في « أمثال العوام
في مصر والشام » ، ثم كتاب « يوسف هانسيكي » عن الأمثال العربية
المصرية ، كما أسهم كل من الأب « أنطون الصالحاني » و « إبراهيم فارس » ،
و « أحمد الشيراوي » في إصدار مؤلفات عن الفكاهة في مصر وكذلك عن
القواشير والحواديت والروايات الشعبية (٢) .

(١) نفس المرجع .

(٢) راجع دائرة معارف الدين والأخلاق ، مقال عن الدراما العربية

للمستشرق كورت برومزر ص ٢٨٧٩ .

ومما صدر من الأزجال في مصر^(١) أيضا مطبوعات تباع في الريف بالهجة العامية كواحد «أدهم الشرقاوي» وقصة «خضرة الشريعة» وما جرى لها في بلاد النصارى . . أخ . وهذا بالإضافة إلى المدائح النبوية التي أنتشرت في الريف أنتشارا كبيرا .

ولم يقتصر الأمر على ذلك ، بل أهتم الكتاب مؤخرا بالأمثال الشعبية فظهرت مؤلفات كثيرة في هذا المجال^(٢) ، وأهمها على الإطلاق كتاب أحمد تيمور باشا عن الأمثال العامية الذي صدر عام ١٩٤٩ م ، فقد ضمنه ما ينيف على ثلاثة آلاف مثل ، كما ظهر أيضا كتاب «قصصنا الشعبي» للدكتور فؤاد حسنين علي ، فضلا عن دراسة للدكتور سهرم القلماوي عن «ألف ليلة وليلة» وكذلك دراسة الدكتور عبد الحليم يونس عن السيرة الهلالية ، هذا بالإضافة إلى مقالات عن الأدب العامي والفكاهة^(٣) في الشعر المصري .

(١) ظهرت دواوين كثيرة للزجالين المصريين بعد ثورة ١٩١٩ وكانت تلي شفاهيا أولا ثم سجلت فيما بعد وهي تساند الثورة المصرية ، وتتخذ أسلوب النقد السياسي للمستعمرين والحكام وللتقاييد الاجتماعية البالية وتصور أحوال الشعب (أهل البلد) تصويرا زجليا لطيفا ، وبعد يوزم التونسي وكذلك أبو بئينة من أعظم الزجالين الذين ظهوروا في مصر في الفترة المعاصرة .

(٢) ستشير إليهما في القسم الثاني من البحث .

(٣) د . المصباح : الفكاهة في الشعب المصري ، مقال في مجلة علم النفس التحليلي .

القسم الاول

دراسة حول تصنيف لآثار الشهي
ومدى ارتباطها بالعلوم الانسانية

(١) حول تصنيف التراث الشعبي

أ - أن أى دراسة علمية منظمة للتراث الشعبي تتطلب منذ البداية وضع تصور أولي لتصنيف وحداتها وفروعها ، على أن يراعى قيام أى تصنيف على أساس معين يكون بمثابة الرابطة التي تؤلف بين وقائع هذا التصنيف ، ويدرن وضع تصنيف ما فانه سوف يتعدى المضى قدما في دراسة هذه الظواهر الشعبية الهامة ، والتي يمكن عن طريقها دراسة وتفسير وقائع تاريخ أى شعب من الشعوب وتبين أوضاعه الاجتماعية بالرجوع إلى تراثه الشعبي ، لا سيما إذا أردنا أن نسجل أحداث التاريخ القوي التي أسهمت بها الحركات والقوى الشعبية .

ونحن نجد عدة محاولات لتصنيف العلوم ، سواء في الغرب أم في الشرق وكذلك وضعت جملة من التصنيفات للفنون الجميلة مثل تصنيف كانط وشوبنهاور ، وشارل لالو ، ولاسبيا كس ، وأتين سوربو . . . الخ . ولما كانت أبحاث التراث الشعبي حديثة العهد ، لهذا لم تظهر عدة تصنيفات للفنون الشعبية ، وقد أهتم بهذا الأمر الأنثروبولوجيون الذين أحفظوا كل ما يتعلق بالتراث الشعبي أو بالفنون الشعبية للشعوب والجماعات البدائية المتخلفة والمتقدمة على السواء .

ب - سنحاول في هذا البحث وضع تصور أو فرض أولي لتصنيف يمكن أن تبدرج تحته سائر أنواع التراث الشعبي لدى الشعوب مامة في سائر بقاع الأرض .

أما أساس هذا التصنيف ، فهو وضع الأنواع الشعبية في صورة

تبدأ بالسيط منها لنتهي إلى ما هو معقد أو مركب ، أى أن تصنيف
الفنون الشعبية سيبدأ من البسيط إلى المركب ، حيث ندرس أولاً الأنواع
الشعبية البسيطة ثم تتدرج معها إلى أن نصـل إلى أكثر الأنواع تركيباً ،
وتعرف أنواع التراث الشعبي البسيطة بأنها تتخذ بعداً واحداً من حيث
بنيتها الأساسية ، وذلك مثل الموسيقى ، إذ تعتمد فننا بسيطاً إذا ظلت في
دائرة الفنون الصوتية المجردة ، أما إذا تدخل بعد جديد مع الموسيقى مثل
الحركة ، فإنه يظهر فن مركب جديد هو الرقص ، سواء كان شعبياً أم
إيقاعياً ، أم باليه ، وإذا أضفنا بعداً ثالثاً إلى الموسيقى والحركة وهو البعد
الصوتي ، ظهر فن الأوبريت ، وهو فن مركب ذو أبعاد ثلاثة .

وهكذا يظهر لنا أساس التصنيف الذي نتحدث عنه ، أى قسمته إلى
البسيط والمركب ، وتعد وحدات التصنيف نتيجة لتدخل أبعاد جديدة
تتحول معها البسيط إلى مركب ، ونحن نقدم وحدات هذا التصنيف
المقترحة لكي تستوعب سائر الفنون الشعبية بدون إستثناء .

(٢) « التصنيف المقترح للتراث الشعبي »

أولاً : فنون شعبية بسيطة :

وهي فنون من الدرجة الأولى ذات بعد واحد ، ويمكن لما أن تتحول
إلى فنون مركبة من الدرجة الثانية ، إذا تدخل بعد آخر إلى البعد الأول
لها ، وهذه الفنون هي :

الفنون اللفظية الشفاهية :

منها ما هو نثرى ، ومنها ما هو شعري

الفنون النثرية الشفاهية :

١ - اللهجات العامية .

٢ - الفن التعليمي :

وهو فن لفظي شفاهي هدفه التوجيه والتربية والتعليم الشعبي ، مثل الحكم والأمثال الشعبية ؛ وسيكون هذا الفن موضع دراسة مستوعبة وتطبيقية في القسم الثاني من هذا البحث ، إذ أنه يشكل مدرسة تعليمية قائمة بذاتها بالنسبة للمجمعات الامية المتخلفة التي لم تنل حظا من التعليم ، فتحل الأمثال فيها محل التثقيف العلمي والدراسة المنهجية ، ويكون لها على مثل هذه الشعوب سلطة وضغط أكبر من سلطة التعليم المنتظم على المجتمعات المتقدمة .

٣ - الفنون القصصية الشفاهية :

هي فنون قديمة قدم الإنسان ، وهي فنون صوتية لفظية وغير مكتوبة ولها عدة أنواع . . . منها القصص والحكايات الشعبية ، مثل قصة أبو زيد الهلالي ، والزنادي خليفة ، وأيوب المصري ، وسيف بن ذي يزن ، وأدهم الشرقاوي والمقامات والأساطير التي تحكي أقاتين الجان والعفاريت .
ثم إذا صاحبت هذا الفن موسيقى الربابة ، أو الأرغول ، أو الناي ، أو الدربوكة أو الرق ، أو السمسية ، أو السامية والزامار البلدي والصاجات والشخاشيخ ، أصبح فنا مركبا ، إذ يدخل بعد جديد وهو الأداء الموسيقي في ممارسته .

٤ — فنون الفطنة الشعبية اللغوية : —

مثل النكتة والالغاز والفوازير والاحاجي والتاسين كما توجد فنون
جركية عقلية وغير منطوقة (راجع الفنون المركبة) .

— الفنون الشعرية الشفاهية : —

د — « الشعر العامي والزجل » : —

أ — « الفن الشماعي » : —

وهو على ضربين : أ — فن السماع الصوتي الإنساني

ب — فن السماع الصوتي الموسيقي

ويتمثل النوع الأول في الغناء ، أما النوع الثاني فيتمثل في أصوات
الآلات الموسيقية ، وعلى هذا النحو لا تدخل الألفاظ المنطوقة أو التعبيرات
اللغوية أو القصص الشفاهي في دائرة هذا الفن ، إذ المقصود به العبارات
المنغمة ، وما يصدر عن الموسيقى من الحائث سماعية قد تصاحب الغناء
وقد لا تصاحبه .

ويعتقد معظم الاجتماعيين أن الغناء الشعبي كان أسبق الفنون إلى الظهور
ولا سيما الغناء الجماعي الذي استخدمه البدائيون في الحرب وفي السلم على
السواء ، وفي بث روح التماسك بين أفراد القبيلة في مواجهة الخطر . الداهم
سواء من الأعداء ، أو من الحيوانات ، أو من الطبيعة ، وكذلك في المراسم
والطقوس الدينية مصاحبة للدق على الطبول والرقص . ومن أمثال هذه
الفنون الغنائية المواويل ، والموشحات ، والطاقيط وجميع صور الغناء
الجماعي ، وغناء الصهبجية في الأفراح ، والانشاد الديني كمدح الرسول

الذى تنطلق به عقيدة الصبييت ، والذكر الصوفي ، وأغاني السحرائي ، وأغاني الحج ، وأغاني العرس ، وعند جمع الماصيل ، ونداءات الباءة الجائليز ، وكل أنواع الغناء التي لا تصاحبها ألحان موسيقية يؤديها المغنى أو الموسيقى على الآلات النحاسية أو الوترية ، أو الطبلية ، أو الرق ، إذ تلك هي الآلات الشعبية ، فإذا كانت هذه الأغاني بمصاحبة تلك الآلات الموسيقية ، أصبحت فنوناً مركبة .

ومما يجدر الإشارة إليه أن الموسيقى الشعبية قد تأثرت كثيراً بالموسيقى التركية مع احتفاظها بالملامات القديمة التي يرجع أغلبها إلى أصل فارسي أزدهر عند العرب منذ العصر العباسي الأول ، وفي الأندلس في عصور الأندلس .

ولا زال الشعب بطرب لسماع الموسيقى الشرقية التي تعبر عن ذنوباته بحياته الواقعية . كالموسيقى سيد درويش ، وذكريا أحمد ، والقصبجي ، ورياض السنباطي ، ويتمسك الوطنيون بالموسيقى الشعبية في كل بلد لأنها تعبر عن الروح القومية التي تأجج لها في هذه الحقبة من القرن العشرين .

٧ — « الفن الحركي » :

مثل الرقص والتخطيط والحجالة والنطة ، على أن تكون بدون مصاحبة الموسيقى ، فإذا صاحبها آلات موسيقية أصبحت فنوناً مركبة وربما صاحب الرقص غناء وموسيقى ، وكان يرمز إلى موضوع معين ، ومن ثم فإنه يصبح فناً أكثر تركيباً . . .

٨ — « الفن التشكيلي » :

وهو على نوعين « حُرقي » و « جميل » .

ولا يمكن وضع خط فاصل حاسم بين ما هو فن جميل — بل وفن حُرقي شعبي ، إذ في الغالب يكتسب الفن الحُرقي بظايع الجمال ، ولهذا فأننا لا نستطيع التمييز بالنسبة للفنون الشعبية التشكيلية بين ما هو حُرقي نفعي ، وما هو فن جميل خالص .

ويرى بعض كتاب علم الجمال أن الفن التشكيلي فن مركب ، إذ أنه يشتمل على المخطوط والألوان ، أي على بعدين وليس على بعد واحد ، والحق أننا اتخذنا معياراً للبساطة والتعقيد هو الفصل بين ما هو ساكن وما هو متحرك ونحس في نطاق الفن التشكيلي ، تتحول الحركة إلى سكون فلا نرى إلا صوراً ساكنة توقفت فيها الحركة في دائرة هذا الفن ، ومن أمثلة هذه الفنون الرسم على الأقمشة ، وعلى أزياء النساء ، وعلى الجدران كما تفعل الجماعات الشعبية عند الحج وإقامة الأفراح ، وكذلك طلاء معدات الحرب والوجوه والظهور بمظهر كرنفالي مرعب أو مضحك عند تهديد العدو بالحرب أو عند اشاعة المرح والسخرية بين أفراد القبيلة ، وكذلك أيضاً النقش على الخشب والأثاث ، وصناعة المينا والفسيفساء ، وكتابة المخطوط الجميلة ، وصياغة الحلي وأدوات الزينة وتزيين المخطوطات .. الخ .

٩ — « فن النحت » :

هو من الفنون البسيطة ذات الدرجة الأولى ، إذ أنه فن سكوني ، وهو غير منتشر بين الفئات الشعبية ، لا سيما في البلاد الإسلامية ، وليس هذا

يعنى أن إقامة التماثيل محرمة في الاسلام - كما زعم بعض الفقهاء - بل لأن النحت فن جميل يحتاج إلى ثقافة فنية واسعة وقد ظهر هذا الفن في تماثيل وعرائس المولد ، وهذه بدعة فاطمية لازالت قائمة في الاحياء الشعبية .

١٠ - « الفن المعمارى » :

وهو فن الدرجة الأولى أيضا ، لأنه فن مسكونى يتميز عند الجماعات الشعبية بالميل إلى صنع الذواقد الضيقة ، واستخدام الالوان الفاتحة ، وصناعة المشريات الخشبية للنساء ، والعناية بالخطوط القرآنية ، وبناء المآذن الجميلة ، والمقرنصات ، وفن الاراييسك ، وصناعة كل ما من شأنه تجميد المسجد لا مكان أداء الصلاة فيه باستمرار .

ثانيا - فنون شعبية مركبة : - وتنطوى هذه الفنون على أكثر من بعد واحد ومن ثم فهي فنون من الدرجة الثانية . ويمكن لمعظم الفنون البسيطة التي أشرنا إليها في القسم السابق أن تتحول إلى فنون مركبة ، إذ تتداخل فيها ابعاد أخرى غير بعدها الأول ، وأهم هذه الفنون المركبة هي : -

١ - « فنون السحر والعرافة والتنجيم » :

وقد ظلت هذه الفنون شائعة في العالم الإسلامي والعربي ، وفي مصر بصفة خاصة ، أى في عصر المماليك والعثمانيين ، وكانت هذه الفنون - فنون الشعوذة - لها سلطة شديدة على الناس نظرا لزبوع الجهل ، وغيبة الثقافة العلمية والدينية الحقة ، ومن أمثال هذه الفنون الفراسة ، والسرقى ، واستخدام طاست الطرب ، والزار ، وممارسة العرافة والتنجيم ، وعمل

النماذج السحرية ، وممارسة السحر بأشكاله وأنواعه المختلفة والادعاء باستخدام الجان في هذا الطريق ، وإيمان العامة المطلق بهذه الخرافات .

٢ - « فنون الطيبة » .

كالمعالجة بالأعشاب ، والفصم . والتي ، والحجامة واستخدام الديدان في امتصاص الدماء والتسكين .

٣ - « فنون التأهيل والعرف » :

أ - العائلي : وهي فنون تمارس في المناسبات العائلية أثناء قراءة الفاتحة والخطبة وعقد القران ، وإقامة الفرح ، ويزف العروسة ليلة الدخلة وفي الصباحية ، وفي السبوع ، وفي البلاد ، وفي الختان .

ب - للحياة الاجتماعية : مثل عادات وتقاليد الاستقبال ، والمقابلة للضيوف ولقيد الضيوف ، ولاختلاط الصغار بالكبار . وعدم شرب القهوة في حضور الكبار ، وعرف ، والتقاليد الملاحظة في الاختلاط بالنساء ، وكذلك تقاليد الأكل وغسل اليدين قبل الأكل وبعده ، وعادات وتقاليد المشي والجلوس والركوب ، وتطبيق ما يسمى محدثا بمواعيد الانصيحية وأشكال الأزياء المختلفة للرجال والنساء والأطفال والجنود والحكام والفقهاء وكبار الموظفين ، والمسلمين وأهل الذمة ، والتجار والحرفيين ، والشراكة وأهل البحرين ، وأهل الرعي . الخ

ج - للموتى : الطقوس الجنائزية ، المراثي (التعتيد) في يوم الدفن وأثناء زيارة المقابر في الخميس الأول للدفن ، وفي خميس رجب وفي ليلة الاربعين

٤ - « فن المناسبات الدينية » :

كالاحتفالات بالأعياد ومراسمها الشعبية ، ومواسم عاشوراء ، ورجب ،
وليلة النصف من شعبان ، ورأس السنة الهجرية ، والمولد النبوى ،
والإسراء والمعراج ، والاحتفال بالمحمل ذهابه وعودته ، والاحتفال
بالحج ومولد الأولياء ، ووفاء النيل (حيث بدأ دينياً) .

ويلاحظ أن معظم هذه الاحتفالات لم تكن موجودة في المجتمع المصري
قبل عهد الفاطميين .

٥ - « الفنون الترفيهية » :

وهي تتمثل في كل ما يدخل البهجة والسرور والفرح على البثات
الشعبية ، وقد عرف الكثير منها في أوساطهم مثل الأراجوز والنقران ،
ومسرح العرائس ، وتخيل الظل والسامر ، والشخص الشففى و « أتخرج
يا سلام » حيث تعرض هذه وتمتاز بحركة في صندوق الدنيا الذى يحمله شخص
على ظهره ، ينادى يوقه فتأتى الأطفال للفرجة على السهرة عزيزة وعلى
شخصيات الحكايات الاسطورية من وراء ستار يرسل على ظهرهم ؛ وقد
انقطع مزاوله هذه المهنة في الريف والحضر منذ ظهور السينما والتلفزيون
ومن الفنون الترفيهية المركبة لعبة الشطرنج والسيح والفضامه والاشارة
وحركة اليد وتعبيرات الوجه (١) ، وهى فنون شعبية تستند الى الحركة
الموضوعة والممارات العقلية .

(١) وهذه الاخيرة قد لا تمارس لمجرد التسلية بل لتوجيه النقد أو السخرية أو
السيخط والضيق لمن توجه اليهم وتظل فنون شعبية رغم أنها لا يقصد بها الترفيه .

تعقيب :

هذه هي صورة مقترحة لتصنيف النون الشعبية ، نرجو أن تكاف لها الفرصة للتطبيق الواسع النطاق على التراث الشعبي للدول العربية عامة ، ودول الخليج خاصة ، على أنه يلاحظ أن وقائع هذا التصنيف لا تتطابق في معظم هذه البلاد ، ومن حيث فرص ظهورها أو اختفائها ، أي بمعنى آخر لا يمكن القول بأن هذا التراث الشعبي يتعرض كله مرة واحدة للتغيير أو يبقى كله لا يتزعزع ولا يتلاشى ، وبذلك يمكن أن يثبت أمام عوامل التعميم والتثقيف والتحضر ، إلا أننا يجب أن نلاحظ أن مصير هذا التراث وحفظه من التآكل والتغير يرجع إلى عوامل شتى :

الاول :

انتشار التعليم وإعمال الطبقة المثقفة للانساق الشعبية القديمة زهواً بما وصلت إليه من مستويات فكرية ومادية جديدة ، وهذه هي مضار تيارات التغريب الثقافية على روح الشعب وملاكه القومية .

الثاني :

الهجرة الجماعية لفئات تآق من خارج الوطن لتستقر في ربوعه حاملة معها حضارتها المادية والمعنوية بما فيها من قيم وعادات وتقاليـد وأعراف وأنماط سلوكية قد تتصادم مع التراث الشعبي للبلد المضيف ، وفي ذلك القضاء كل القضاء على التماسك الوطني والروح الشعبية لهذا البلد ، كما يحزن الآن في بلاد الخليج ، حيث يظهر أثر غزو العرب في القضاء على الهوية الشعبية العربية في المنطقة .

الثالث :

لقد كان من نتيجة ظهور البترول في هذه البلاد ، أن ظهرت طبقات
مصرفة في الثراء في بعض البلدان العربية : أتجمعت إلى فنون الرذالية المتأجرة
لها بأموالها في العالم كله ، وبذلك أصبحت قوة صاغطة على فنون الشعب
وتراثه المحلي دون أن يصاحب هذا كله صحوة فكرية قوية تحافظ على
السمات الأساسية للشعب وتراثه القومي .

الرابع :

وهو أخطر ما يمكن أن يواجه من ضربات باسم إذ ينشأ الثقافي ، إذ هو
غزو من نوع خطير جاءت الهجرة الجماعية كبلون من ألوانه ، لأن هذا الغزو
إنما يتم بالجسم وبالعقل وبالروح ، أما الغزو الثقافي فطريقه وسائل الاعلام
المتنوعة المنبثة في أرجاء المعمورة ، من صحافة وإذاعة وتلفزيون ورسول
يحملون السم الزعاف للقضاء على هوية شعوب المنطقة ، وقصصها عن تاريخها
ومعتقداتها وإحلال النمل الأعلى الغربي في الستوك وفي الحياة محل النمل
العربية والإسلامية الخالدة .

يجب إذن أن نقتنى كل طرق البحث الميداني المثمرة عند الاجتماعيين أو
الانثروبولوجيين ، وذلك لتسجيل كل ألوان التراث الشعبي ، ولإقامة متحف
حضاري يجمع فيه كل ألوان التراث التعليمية والسياسية والحبركية
والقصصية .. الخ على أن تظهر فيه شخصيات الأساطير والقصص الشعبي
وأبطال الملاحم بأزيائهم التقليدية وأدواتهم الشعبية .

أما وسائل تسجيل هذا التراث ، ومنهج تسجيله ، فحاننا نجرى بالتفكير .

بأسلوب البحث الميداني ، وقد سبقت لنا الإشارة إلى أنه يستحسن استخدام منهج الملاحظة المباشر إلى جوار المناهج الاجتماعية الأخرى التي أشرنا إليها وذلك لتسجيل كل وقائع هذا التراث الشعبي بكل ألوان التسجيل المتاحة على أن يصب هذا كله في بطاقات تعد خصيصا لتغذية الكمبيوتر بمعلومات عن كل وقائع التراث الشعبي ، فتكون حاضرة دائما أمامنا عند القيام بأي بحث ، أو عند الشروع في إقامة متحف للتراث الشعبي ، فدون الخلد - مع أولغيرها .

« ٣ - التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية »

لقد أثارَت الدراسات الجادة حول التراث الشعبي جدلا عميقا حول مسحة العلمية ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية .

فن ناحية كونه صادرا عن مزاج وخلق العام للشعوب ، فإنه من حيث البنية يمكن أن يدرس تحت ما يسمى بعلم عادات الشعوب وأعرافها الأخلاقية كما نجده عند ليفي بريل وغيره من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية حيث يصبح هذا العلم علما وضعيا لدراسة العادات الأخلاقية ، وهو علم نسبي لا يهتم بالقيم الأخلاقية ، وكذلك فإن الباحثين الإنجليز يدخلون دراسة العادات والتقاليد والأعراف تحت ما يسمونه باسم « Ethike » أو « Morale » ومن البديهي أن هذين اللفظين يختلفان عن لفظي « Ethics » و « Morals » حيث تنطوي اللفظتين الأولى على مزاج وخلق وسمات وشخصية وعادات الشعوب وأعرافها في الاتصال وفي المشي وفي الاجتماع ، وغير ذلك من شؤون الحياة الاجتماعية ، أما اللفظتين التاليتين فهما تعنيان الأخلاق على مستوى الخير والشر .

أما من ناحية الشكل العام لهذا التراث فإنه بلا شك سواء أكان تقنياً أم غير تقني ، فهو يكتسى بمسحة جمالية ، إذ هو فن جميل يدخل تحت دراسة علم الجمال وفلسفته ، لأنه متصل بالذوق الشعبي التلقائي ، ويمكن أن تضرب مثلاً لهذا التراث في أعلى صورته الجمالية المادية منها مثل الحلوى وتزيين الأواني الفخارية ، والازياء المبرقشة ، والاثاث المنقوش .. إلى غير ذلك وفي صورته المعنوية كالأمثال والحكم الشعبية ، وفي خورثته المسموعة كالوسيقى والغناء ، فإن هذم كلها تخضع لأحكام الذوق الشعبي ومن ثم فهي موضوع لدراسة علم الجمال .

أما الانثروبولوجيون ، فإنهم يهتمون بها وقائع ترتبط بالسلوك الانساني ومن ثم فهي مادة خصبة للدراسات الانثروبولوجية ، كما سنرى في تطبيقنا للمنهج البنيوي عند الانثروبولوجيين على الفن التعليمي الشعبي .

ويهتم الاجتماعيون أيضاً بدراسة التراث الشعبي ، ولا سيما ما اتصل منه بالدين وبالطوطم (كما فعل دوركايم وغيره) .

وهكذا يتضح لنا أن التراث الشعبي يرتبط بمجلة من العلوم الانسانية أو بمعنى آخر ، فإنه يأخذ بطرف من كل علم من هذه العلوم التي أشرنا إليها فبالإضافة إلى علم العادات الاخلاقية « Mcnale » نجد التراث الشعبي موضوعاً للدراسات الجمالية والاجتماعية والانثروبولوجية ، من حيث وقائع التراث المرتبطة بالانسان وسلوكه وبنشاطه الحيوي العام ، ولكتنا نرى من ناحية أخرى أن كل فرع من فروع التراث الشعبي على حدة ، إنما يرتبط بدراسة متعمقة في العلوم أو الفنون المكتوبة فمثلاً ترتبط الموسيقى الشعبية

بالدراسة الموسيقية العامة ، وترتبط القصص والامثال بدراسة الانواع
الادبية ، ويرتبط الرقص الشعبي بكل ما يتعلق بدراسة الراقص وفنونه ،
وهكذا نجد أن التراث الشعبي يرتباطه المتعددة بعدة علوم انسانية
ودراسات غير انسانية ، كما يحدث في صناعات الأثاث ، والعزز المعاصرة
والخلى وغيرها .

لهذا كله فاننا نميز الرأي القائل باعتبار التراث الشعبي نوعاً متفرداً من
الانواع الثقافية الشعبية الانسانية ، يأخذ من كل ميادين العلوم التي ذكرناها
بطرف ، ولكن هذه المآخذ تتناغم مع بعضها البعض لتكتسب باللون الشعبي
فتصبح لونا فريداً متميزاً هو التراث الشعبي .

القسم الثاني

استخدام المنهج البنيوي في تطبيقات
على الامثال العامة في مصر

استخدام المنهج البنيوي في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

الأمثال والتاريخ الاجتماعي للشعوب :

كانت دراسة الأمثال مقصورة على الأمثال العربية الفصحى ، والتي نجد منها أعداداً كبيرة في كتب التراث كجمع الأمثال للميداني .. وكانت حكمة الشعوب تتمثل في هذا الرصيد الضخم من الأمثال ، حدث هذا عند اليونان في عصر الحكماء السبع قبل ظهور الفلسفة ، واستمر هذا التقليد في نطاق الفلسفة الفيثاغورية فيما بعد

والأمثال العامية مثل الأمثال الفصحى تعتبر مصدراً للهداية على طريق الشعوب ، فلها احترامها عند الشعوب ، وربما كانت أشد تأثيراً في حياتهم اليومية من الدساتير والقوانين المكتوبة حيث يقول كراب « الأمثال تردد خلاصة التجربة اليومية التي صارت ملكاً لمجموعة اجتماعية معينة ، والتي صارت كذلك جزءاً لا يتفصل عن سلوكها في حياتها اليومية الجارية (١) »

وإذا كانت الدراسات التاريخية للقديمة قد أهملت سائر الأنشطة الشعبية بحيث خرج لنا تاريخ الحكم والأحداث السياسية ، والمعارك الحربية بحسب ، فإن المؤرخين المعاصرين قد تلبهوا مؤخراً إلى ضرورة إضافة

(١) أحمد تيمور : الأمثال العامية (الطبعة الثالثة ١٩٧٠)

البعد الإجتماعى والتفانى إلى عملية التاريخ ، يدل وإختيار القطاع الشعبى و ترائه عاملا مؤثرا فى حياة الشعوب ...

وهكذا نجد أن العناية بالتراث الشعبى ، ولأ سيما بالأمثال وبالسير الشعبية ، إنما يرتبط ارتباطا وثيقا بظهور الحركات القومية ، والاتجاه إلى الإهتمام بحياة الشعوب وسلوك أفرادها ، لأن هذا هو الأساس الوطيد لتسيخ دعائم الديمقراطية التى تقوم على إحترام إرادة الفرد ، وكفالة حريته وإحترام مشاعره ، وقد ظهر الإهتمام بالتراث الشعبى بعد الثورة الفرنسية فى أوروبا . بل لقد بدأت هذه الحركة فى فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة عصر التنوير ، وإزداد الإهتمام بها فى خمسين القرن المنصرم .

وكان أول من دون الأمثال العامية المصرية « شهاب الدين الألبشيهى ١٧٦١ - ١٨٥٠ » فى كتابه « المستطرف فى كل فن مستظرف » ، وقد أشار إليه العلامة « أحمد تيمور » فى كتابه « الأمثال العامة » (١) ، « نقلا عنه الكثير من الأمثال التى أوردها فى مؤلفه هذا . وبالإضافة إلى هذا الكتاب استطاع فى النواحي الجنسية ، والتى تمثل عصر الانحطاط التركى .

وقد ظهر كذلك فى مصر والشام ومؤلفون آخرون أعتنوا بجمع الأمثال فى مصر والشام والسودان مثل ، نعم شقير ، ويوسف هانى بكى « وفاتحة حسين راغب » (٢) وأحمد رشدى صالح (٣) وإبراهيم أحمد شعلان (٤)

(١) المرجع السابق : ص ٢٤٣ .

(٢) حديقة الأمثال العامية ١٩٣٩ م .

(٣) فنون الادب العربى فى جزئين ١٩٥٦ م .

(٤) الشعب المصرى فى أمثاله العامية ١٩٧٣ م .

والدكتورة نبيلة إبراهيم (١).

ويعرف (آرثر تيلور) المثل بأنه « أسلوب تعليمي رائع بالطريقة التقليدية ، قد يوحى بعمل أو يصدر حكما على وضع من الاوضاع » (٢) ذلك لأن المثل يعبر عن حركة الحياة اليومية البسيطة لدى الشعوب ، ويمكن بحصيلة تجربة شعبية تاريخية ، ينطق بها فرد مجهول من الشعب (إذا الامثال لا تنسب لقائل معين) ثم يشيع بين الناس فيصبح مثلا سائرا .

وإذا كان المثل حكمة للشعب يساير تاريخه ، فأن هذا لا يمكن أن يكون فلسفة له ، إذ أن الانتاج الفلسفي يخضع لقواعد منهجية ونظرية تقسم يطابع منطقي فريد لا يظهر في الامثال وصياغتها .

وظيفة المثل ودلالته

والامر الذي لا شك فيه أن الامثال الشعبية لم تظهر في حياة الشعوب للاستهلاك الترفي ، بل جاءت لتكون من عوامل الضبط الاجتماعي « Scial control » الذي لا يتخذ صورة آلة ضاغطة على الامراد ، بل يأخذ طريقه إلى القبول الاجتماعي للمقائى دور شعور بالموافقة أو الرفض لدى الطبقات الشعبية التي لم تنتشر بينها الثقافة والتعليم بعد ، بل تعتبر هذه هذه الامثال وسيلة أساسية لترشيد الحياة الشعبية المستندة إلى الفطنة والذكاء .

(١) أشكال التعبير في الأدب الشعبي .

(٢) أحمد رشدي صالح : فنون الادب العربي ج ١ .

فوظيفة المثل إذن هي النصيح والإرشاد والتوجيه ، وإلزام الافراد دون قهر لإلتخاذ مواقف سلوكية معينة في الحياة يكون من نتيجتها تأمين النجاح والحياة الشعبية للافراد . ولا يمكن أن ياتي هذا التأثير إستجابة من الشعب الا إذا كان معبراً تماماً عن واقع الحياة ، وثابتاً من صميم بلقيتها الإجتماعية في حقبة زمانية معينة ، ولهذا جاءت الامثال لتكون المرآة الصادقة لامزجة الشعوب ووظائفها وأخلاقها وعاداتها وتقاليدها ، وآثار بيئتها وأحوالها الإقتصادية والإجتماعية والدينية والثقافية ، وفضائلها وقيمها .. إلخ .

ويمكن لنا أيضا أن تدرس فترات الإنصال الحضارى والانتشار الثقافى عن طريق تتبع مسار الامثال وهجرتها من مناطق معينة إلى مناطق أخرى على أننا ينبغي أن نشير إلى بعض الملاحظات بهذا الصدد من حيث دلالة المثل :

١ - أن الامثال مثابها في هذا كاتراس الشعبى بصفة عامة ، تختلف من عصر إلى آخر ، وهنا يظهر أهمية المنهج البنيوي Structural Method

عند ستروس ، وفوكوه ، وألكان ، ومدى صلاحيته في دراسة الامثال الشعبية حيث أننا ستثبت عن طريق هذا المنهج كيف أن الامثال البائدة في حقبة زمانية معينة لا يمكن لها أن تسود في حقبة أخرى ، بمعنى أن الامثال لا تخضع لعملية تتابع التأثير التاريخى حيث أن البنيوية ترفض مقولة التسلسل والتاريخية كما سنرى (١) ، ومن ناحية أخرى فإن المثل

(١) راجع الملحق عن المنهج البنيوي .

وهو يتخذ صورة رمزية يحتاج إلى استبطان مضمونه والاستناد إلى المسمى الباطن الكامن وراء شكله اللغوي . ويمكن لنا الكشف عن « الأنا الاجتماعية أو الوجدان الاجتماعي » من خلال النفاذ إلى باطن المثل والتعرف على حركته الداخلية وعلاقاته الاجتماعية الحالية .

وعلى هذا النحو سيوضح لنا أن الأمثال إنما تتخذ شكلاً آخر ومضموناً جديداً في كل مرحلة تاريخية في مصر ، من العصر الملوكي إلى العصر التركي ، ثم إلى عهد الاستعمار والإقطاع ، وأخيراً عصر الانفتاح والديمقراطية ، وحقوق الإنسان .

ففي عصور الظلم والاضطهاد تنعجه الأمثال إلى أصطناع الصبر والقدرية والاستكانة والسلبية واليأس والالتفاف حول الشعور الصوري الكاذب ، وإيمان الشعب بالخرافات ، والاساطير ، وكرامات المجاذيب ، وحكايات الأولياء ، وغلبة الجهل على أذباب الطريقي ، وتزمت المشايخ ، وضياغ كل معاني الحرية ، واستبداد الحكام ، وشيوع العفر المدقع لدى الشعب ، واضمحلال الآداب المكتوبة وابتمادها عن ثقافة الشعب لعدم انتشار التعليم ، وتمثلت مقاومة الشعب في سلاح السخرية والنكتة والفكاهة التي عزق بها الشعب المصري خلال تاريخه الطويل .

٢ - أن الأمثال على هذا النحو - أي ما دامت تخضع لمؤثرات زمانية ترتبط بكل حقبة زمانية على حدة - فإنها لا تتخذ صورة الثبات ، بل يأتى بعضها مناقضاً للبعض الآخر ، ويترد البعض منها مثبّطاً للعزائم ، مشبهاً لليأس ، ومدافعاً عن القيم المتحلة ، والحصول المأبغة التي تنكر على الميراث طموحة وتطلعاته المشروعة ، وقد تشيع في المجتمع روح الهزيمة ، وأدورح

المنحوع للحاكم الظالم ، أو توحى بالتفكك الاجتماعى ، وعدم التعاون والائانية ، أو تثير النخوة والشجاعة وتحض على الثورة .

٣ - وما يؤكد خاصية عدم الثبات التاريخى للأمثال أن الصفة التعليمية لها لا يمكن أن تكون أخلاقية أو مثالية فى كل العصور ، بمعنى أن المثل كوسيلة تربوية يستمد قوته وجاذبيته من ارتباطه بالوضع الاخلاقى والثقافى والحضارى السائد لدى شعب ما ، فى عصر ما ، ولهذا فإنه هذا الأسلوب التربوى النبلى قد لا يتفق فى بعض الاحيان مع المثل التربوية السامية التى نتوخاها من تطبيق المناهج والأحاليب التربوية الرشيدة ، ذلك أن الاندلاء ينضج ، فيه ، فإذا كان العصر عصر تسبب وانحلال ، ولصوصية وتفكك ، واضمحلال فإن التربية التى تقدمها أمثال هذا العصر ستنتطوى على نفس القيم الهابطة التى تشيع فى هذا العصر .

هذه الملاحظة الاساسية تدفع بنا إلى ضرورة التمييز بين الأمثال الحية التى تنسجم مع روح العصر ، والأمثال الانهزامية التى تتناقض مع حياة العصر وسلوك أفراده .

وهكذا تتضح لنا أهمية المنهج البنىوى وفاعليته فى دراسة البيئة الأساسية للأمثال العامة : وستكشف لنا ثمرات هذا المنهج إذا استخدمنا فى هذا المجال المنهج الانثروبولوجى الجديد ، وأعنى به طريقة الملاحظ المشارك .

٤ - يجب أيضا أن ندخل فى حسابنا دراسة الحراك الاجتماعى أو التغير الاجتماعى الذى بنجم عن الهجرة وما يصحبها من عمليات الانتشار الثقافى وكذلك عن التصنيع ، واعادة تقسيم العمل كأثر من آثار الكشوف

البتروولية في البلاد العربية مثلاً ، وانتشار التعليم ، وتأثير وسائل الإعلام ، والسياحة الترفيهية لأفراد المجتمعات العربية ، وأثر كل هذا على القيم والعادات والأخلاق ، وكذلك على النمط الظاهري أو عن اقتناع بالقديم الموروث ، أو التحلل منه نهائياً ، ثم تأثير عمليات الانتشار الثقافي على أنماط السلوك على المستوى الفردي والاجتماعي (١) .

• - وعلى الرغم من أننا لا نتخذ موقفاً حاسماً ازاء الرأي القائل بأن الامثال تشكل شبه مدرسة تعليمية متكاملة ، نظراً لما لاحظناه من اتجاهات سلبية ولا أخلاقية وإحلالية في بعضها ، إلا أننا - من حيث الموضوع - نستطيع التأكيد على أن الامثال الشعبية تعتبر وحدة متكاملة في تعبيرها عن الحياة الاجتماعية الواقعية في عصرها وحسب ، فهي تنصب على الافراد وحرهم وأخلاقهم وأحوالهم المعيشية ، والزواج والاسرة والاطفال ، والحياة السياسية والدينية والاقتصادية ، ومطالب الحياة اليومية والحرب والسلام ، والافتعالات الوجدانية ، كالحب والكراهية ، والحسد ، والحقد ، والغيرة ، وغير ذلك من ألوان القيم والفضائل والردائل ، وقنون الحكم ، وطبقات الشعب الدنيا والعليا ، وتصوير أهل الريف وأهل الحضر . الخ . وعلى هذا النحو يتعذر دراسة التراث الشعبي على أنه يمثل حقيه معينة من حضارة شعب ما ، بحيث يعبر عن مفاهيم وقيم حقبة معينة من الزمان ، وعن باطن الذات الاجتماعية التي تقوم عليها بنية هذه الحقبة ، وتمثل في وحدتها الفريدة .

(١) راجع د محمد عجوب : البترول والسكان والتغير الاجتماعي ، دراسة أنثروبولوجية في الكويت ١٩٨٥ فصول ٦٠٥ - ٦٠٤ .

و كنتيجة لتطبيقنا للمنهج البنيوي ، سيتغير مضمون أنماط كثيرة من التراث الشعبي ، بل قد ينظر إلى بعضها كظواهر ميتة في حقبة زمانية معينة . وهكذا نستطيع أن نفسر حياة الشعوب من خلال الحطب التي صرت بها ، بطريقة تعطي لنا بعدا واحدا ، عن كل حقبة بعضها على حدة ، وعن التراث الشعبي السائد فيها .

وسنحاول تطبيق المنهج البنيوي على بعض نماذج من الفن الشعبي التعليمي وهو الامثال العامية في مصر ، وسيوضح لنا كيف أن هذه الحكمة الشعبية تخضع لعامل التغير خلال الأحقاب الزمانية المختلفة ، ويجب أن نضع في اعتبارنا أنه حتى في حالة عدم تطبيقنا للمنهج البنيوي ، فأننا سنجد أن ثمة معاملا جديدا يتدخل لكي تتفق معه مقولة الثبات لهذه الامثال ، وهو ما يسمى بالغزو الثقافي ، وعملية الانتشار الثقافي التي تكون سببا في التأثير على المفاهيم والثقافات الخاصة بالشعوب ، كما سبق وأن ذكرنا في موضع سابق من هذا البحث .

تطبيقات على الأمثال العامة في مصر
باستخدام المنهج البنيوي

هذا وتشتمل الجداول التالية على مختارات من الأمثال العامة الشائعة (١) وهدفنا من وراء ذلك هو محاولة التدليل على صحة ما ذهبنا إليه من أحكام وقضايا فرضية في سياق عرضنا الآنف الذكر، وقد تأدى بنا استخدام المنهج البنيوي إلى اتميز بين أمثال لا تصلح لهذا العصر، لأنها متعلقة بحقبة زمنية سابقة، ولهذا فهي تعد أمثالا ميتة بالنسبة لعصرنا، وهي تشكل الغالبية العظمى من الأمثال المختارة، أما الأمثال الباقية وهي محدودة العدد، فهي لا تزال سارية أي حية، ولكن في مناخ زمني جديد، والامر الذي لا شك فيه أن هذه التجربة أثبتت صحة المنهج البنيوي بعد تطبيقه في مجال التراث الشعبي.

(١) راجع: أحمد تيمور باشا (الأمثال العامة) القاهرة ١٩٧٠ .

أولا : الامثال الغير سارية (الميثه)

رقم في تيمور	امثال	التعليق
١٠	آخر خدمة الفز غلقة	يمثل العصر التركي
٢	ابن الهبله يعيش اكثر	يمثل عصر الظلام
٣	ابو البنات مرزوق	غيبية لا عقلانية
٤	اتعلم الحجامه في روس اليتامي	لا أخلاق
٥	اتقربى واكدي	لا أخلاق
٦	احيينى النهارده وموتنى بكرم	لا يتفق مع العصر ، عدم النظر للمراقب لا يصلح اليوم
٧	اردب ما هو لك ما تحضر كيله	حث على عدم التعاون والتكافل مع الغير
٨	تتغير دقنك وتتعب في شيله اخيط بسلاية ولا المعلمة تقولى هاتى كراية	لا يفيد في الاعمال الدقيقة
٩	ارشرا نشفوا	لا أخلاقى — ضد القيم
١٠	ارقص للقرى في دولته	لا أخلاقى — يمثل النفاق وضد عصر الحرية
١١	أسأل مجرب ولا تسأل طيب	لا يصلح لهذا العصر ، اذ ان العصر يتسم باحترام التخصص الدقيق .
١٢	اشرفوا عند الله يعرفوا	يحض على الكذب — لا أخلاقى

رقم تيمور	المثل	التعليق
١٣	١٣٨ اصرف ما في الجيب يا بك ما في الغيب	ضد قواعد الاقتصاد المعاصرة
١٤	١٤١ اصل الشر فعل الخير	لا أخلاق
١٥	١٧٢ الاغور ان طلع السما فسد	لا أخلاق
١٦	١١٢ اقلع طاقتك وقلها كله بوان في النهار	يخص على التراخي والكلام ونعم تناول للاجر - لا أخلاق
١٧	٢٠٣ اكبر منك بيوم يعرف عنك بسنه	اذ المعول الا كبر على الذكاء والقدرة وليس على خيرات السنين وحدها .
٢٨	٢٠٨ اكفى القدرة على فهم البنت تطلع لأمها	مثل حتمية وراثية تلقى كل كل ضروب الكسب والتربية وحده يخلق من ظهر العالم فاسد
٩	٢٧١ اللي تطلع دقنه قبل عوارضه لا تاشيه ولا تعارضه .	مثل ميت ، لأنه يرتب قاعدة سلوكية على أمور خلقية غير ثابتة .
٢٠	٣٢ ابن الوز عوام	يعدن حتمية وراثية ، نقيضه ابن الديب ما يترباش ويخلق من ظهر العالم فاسد .
٢١	٧٨ اللي تغاب به اللعب به	لا أخلاق حيث يدل على المقامرة
٢٢	٢٩٣ اللي خلق لشداق متكفل بلزاق	غيبى وتواكل وليس توكل

رقم تيمور	المثل	التعليق
٢٣	التي فات مات	لا يحفل بالماضي ويعتبر مثلاً صادقاً منسجماً مع البنيوية .
٢٤	التي في القلب في القلب يا كنيسته	يدل على النفاق ولا يتفق مع العصر، لزوال عصر الطوائف والتعصب
٢٥	التي فينا فينا ولو حجينا رجينا	يدل على الحتمية الوراثية حيث أنه ضد التوبة
٢٦	التي لا ضهر ما ينضربش على بطنه	قديم لأنه لا يتفق مع الظلم الديمقراطية .
٢٧	التي ما تقدر توافقه نأفقه	لا أخلاقى - لأنه يدل على النفاق
٢٨	التي ما يكون سعدة من جدوده يا لطمه على خدوده	طبقى ، لا يشجع على المبادرة العالمية
٢٩	على حدوده	
٣٠	التي يبص لتوق توجده رقبته	طبقى لأنه يعوق الطموح ضد المخاطرة وركوب البحر
٣١	التي يركب السفينة ما يسلمش من الفرق	لا يتفق مع روح المخاطرة التي يتم بها العصر
٣٢	امشى سنة ولا تخطى قنه	
٣٣	امشى يوم ولا طلع كوم	لا أخلاقى ، لا يتفق مع روح العصر لأنه يحض على عدم المخاطرة وبذل الجهد

رقم تيمور	المثل	التعليق
٣٣	٥٣٤ امشى في جنازة ولا تمشي في جوازه	لا أخلاقي يحض على عدم مساعدة الغير
٣٤	٥٦٦ ان جالك النيل طوفان خطاينك تحت رجلك	لا أخلاقي لانه يحض على الانانية والقسوة مشاعر الاخوة والبنوة
٣٥	٥٧٩ ان دخات بلد تعبد عجل حش واطعمه	بدل على النفاق وموالة الباطل لا أخلاقي
٣٦	٥٩١ ان شفت اعمى دبه وخذع شاه من عيه ما انتش ارحم من ربه	لا أخلاقي ، من تراث العصر المملوكي
٣٧	٦٠٧ ان قاتك الميرى اتمرغ في ترابه	يحض على الفرار من المخاطر بالعمل الحر والارنكان إلى وظائف الحكومة
٣٨	٦١٢ ان قاتك الوسية اعرع في رايها	يرجع إلى العصر المظلم التركي والمملوكي
٣٩	٦٤٤ ان كان لك حاجة عند كلب قوله يا سيد	لا أخلاقي بدل على النفاق ، من عهد الظلم والظلميان
٤٠	٦٥١ ان كانت المية تروب تبني الفاجره تتوب	حتمية ورائية ، لأنه ضد التوبة
٤١	٦٦٨ ان لقيت بختك في حجر اختك خديه واجري	لا أخلاقي لانه يسدل على التفكك الاثري

م	تيمور	المذ-ل	التعليق
٤٢	٧٠٩	ابش جمع الشاى على المغربى	قديم ، لا يتفق مع روح العصر
٤٣	٧٢١	ابش لك فى الحبوت يا محبوب	قديم ، ضد المسؤولية الجماعية
٤٤	٧٢٦	ابش يعمل الحسود فى الرزوق	قديم ، اذ لا حسد ولا رزق بدون عمل
٤٥	٧٣٠	الباب الذى يجرى لك منه الريح سده واستريح	قديم ، لا يتفق مع روح العصر يدعو الى أن يضم الانسان اذنيه عن المشاكل المحيطة به
٤٦	٧٣٧	بات مغلوب ولا تبات غالب	يسدل على الانهزامية ولا أخلاقية منع روح العصر
٤٧	٧٤٥	بحر سنة ولا تقبل يوم	لانه يقيم شعوب الاقاليم بطريقة معينة
٤٨	٧٥٠	بختك يا بونجيت	لانه يستند إلى الحظ ونيس إلى العمل والكفاح
٤٩	٧٨٩	بعد راسى ما طلعت شمس	يشتم منه روح الانانية والانعزالية
٥٠	٧٩٦	بعد ما شاب ودوه الكتاب	قديم ضد طلب العلم متناقض مع الحديث : اطلب العلم من المهد إلى اللحد
٥١	٨٥٩	بين البايح والشارى يفتح الله	لوجود قوانين وقواعد الزامية اليوم تحدد السعر

م	تيمور	المثل	التعليق
٥٢	٨٦٣	بين حقلك وانركه	لانه تحريض على ترك الحق والتهاون فيه
٥٣	٨٧٤	تجري تجري الوحوش غـير وبزقك ما تحبش	قديم مثبط للهمم والسعي والعمل الدائم
٥٤	٨٨٤	روح فين يازغلول بين الملوك	طبي لا أخلاقي
٥٥	٩٣٩	حا يتاجر في الحنة كترت الاحزان أنا قلت أعمله سحرأتى قالوا خنص رمضان	لانه يدهو إلى اليأس والتشاؤم
٥٦	٩٨٣	يجور الغز ولا عدل العرب	فهم قديم من عصر الاتراك وعنصري لا اخلاقي
٥٧	١٠١٣	حاميه حراميه	لا أخلاقي
٥٨	١٠٨٤	حلال كلناه وحرام كلناه	لا أخلاقي ويدل على عصر انحلال ديني
٥٩	١١٠٩	الحبيطة لها ودان	يشير إلى التجسس وإلى الحزن يخوف من استبداد الحكام
٦٠	٩٢١	الخباز شريك المحتسب	تدل على زيوع انفساد بين الناس
٦١	١١٣٧	خذ الكتاب من عنوانه	سطحية
٦٢	١١٤٥	خدوا فالكم من صفاركم	سطحية وانكالية مفرطة
٦٣	١٢١٤	دبي يا خاييه للفاييه	يحث المرأة على بهثرة أموال زوجها مخافة الضرة

م	تيمور	المثل	التعليق
٦٤	١٢٤٩	الدهن في الفتاق	قديم إذا قهيد به المرأة
١٥	١٢٦٤	دبل الكلب عمره ما ينعدل	حتمية وراثية ، سلي (فطري) لا يقبل الاكتساب عن طريق التربية .
٦٦	١٢٧٠	الراجل زى الجراز ما يحبس إلا السمينه	قديم لا يتناسب مع العصر
٦٧	١٢٣٨	الرفص نقص	قديم لا يتناسب مع تطوّر الفنون المعاصرة
٦٨	٢٤٢٥	زى دكا كين شبرا واحده مفقره والثانيه معزولة .	قديم حيث الآن شبرا عامرة وأهله بالسكان
٦٩	١٤٠٢	زى ساعى اليهود ما يـردى خير ولا يجيب خير	قديم ويتناقى مع وجود دولة اسرائيل الآن .
٧٠	١٥٠١	زى القطط بسبع ترواح	قديم ، راجع إلى عبادة القطط
٧١	١٥٣٠	زى المحتسب الغشيم ناقص ارمى زايد ارمى	قديم ، عن اصحاب السلطة الجارين
٧٢	١٥٦١	الزيادة فى الوقف جلال	قديم ، لعدم وجود وقف الآن
٧٣	١٥٩٥	السعد ما هوش بالسطاره	قديم ، ولا يتفق مع العمل الذى يحقق الهدف

م	تيمور	المثل	التعليق
٧٤	١٦٣٨	شال الميه بالغربال	لا يتفق مع العصر
٧٥	٣٠٩٥	يا مآمنه للرجال يا شابه الميه في الغربال	لا يتفق مع روح العصر
٧٦	١٦٥٩	شرابة العبد ولا تريته	لا يوجد عبيد الآن
٧٧	١٩٦٤	جلد ما هوش جلدك جزه على الشوك	لانه يمرض على الانانية والعدوان على املاك الغير
٧٨	١٧١٨	المصاحب عله	لا أخلاقي
٧٩	١٧٢٤	صباح الخير يا جارى قل انت في دارك وأنا في داري	عدم التداخل وبدء التفكك الاجتماعي
٨٠	١٧١٦	صباح اقرود ولا صباح الاجرود	قديم ، لا أخلاقي
٨١	١٧٤٨	ضاع عقله في طوله	خلفى ، غير سار في العصر الراهن
٨٢	١٧٧٩	طاطى لها نفوت	عدم مواجهة المشاكل ، يدل على الانهماكية
٨٣	١٨٢٦	ظراط الليل ولا تسبيح السمك	قديم لا يناسب العصر ، ويقابله امشى سنه ولا تخطى قبا .
٨٤	١٩٠١	عشمتى بالخلق تقبت أنا ودانى	يدل على الوعد الكاذب ، لا أخلاقي
٨٥	١٩٣٣	على قد فلوسك طوح رجلك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٦	١٩٣٥	على قد لحافك مد رجلك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٧	٢٠٤٢	العجربة ست جيرانها	لا أخلاقي
٨٨	٢١٣٥	فيها ولا اخفيها	يدل على الانانية ، لا أخلاقي

م.	تيمور	المثل	التطبيق
٨٩	٢١٨٧	قالوا للماضي يا سيدنا الحبيطة شخ عليها كلب قال تنهدم سبع وتذنبى سبع قالوا دى اللى بينا وبينك قال اقل من الماء يطهرها	قديم لا يتفق مع العصر ، وسحر يهون رجال الدين عندما يفتون لمصلحتهم فقط
٩٠	٢١٩٣	قالوا يا حجاجا امتى تقوم القيامة قال لما أموت أنا	لانه يحض على التفرد ، مثله مثل المثل من بعد الطوفان .
٩١	٢٢٥٢	القطمنا يحبش إلا خناقه	قديم يدل على الخنوع والضعف ولا يتفق مع العصر . . .
٩٢	٢٢٨٠	قليل البخت يلاقى المظم فى الكرشه	قديم ويدل على النشأوم ، مستند على الحظ
٩٣	٢٢٩٣	قمر اطم بخت ولا فدان شطارة	يستند إلى الحظ ويحضر على عدم العمل
٩٤		كل دين واشرب دين وان جه صاحب الحق خزق له عينيه	لا أخلاق ، يدعو إلى العنف وأكل السمحت واهدأر حقوق الغير
٩٥	٢٤٥٠	كله عند العرت صابون	العرب تعلموا الان ويستطيعون التمييز بين الصواب والخطأ
٩٦	٢٥١٦	لبس البوصة تبق عروسة	لا يتفق مع العصر لأن الرفيعة القد هي عنوان الجمال والرشاقة
٩٧	٢٥٤٩	له فى كل خرابه عفریت	غيبى يدعو إلى الخوف وعدم الاقدام
٩٨	٢٥٦١	لولا أمك وأبوك لا قول الغزربوك	لأن التربية التركيبه القاسية لا تصلح لهذا العصر

م	تيمور	المثل	التعليق
٩٩	٢٥٩٣	ما تم الحيلة الا على الشاطر	تبييط الهمم وانتقاص للذكاء والمهارة
١٠٠	٢٦١٥	ما حدش يقول يا جندى عطى دقنك	الخوف من الحكام لا يتفق مع هذا العصر
١٠١	٢٧٠٣	ما يتوب المخلص الا تقطيع هرومه	لانه يحض على عدم التدخل لفرض النزاع
١٠٢	٢٧٠٩	المتعوس متعوس ولو عاقرا على راسه قنوس	اليأس من استمرار العمل بعد الفشل بسبب فطنة عيية كاذبة
١٠٣	٢٨٠٨	من خاف سلم	لأن الخوف ليس من سمات العصر
١٠٤	٢٨٣٨	من طاب الزيادة وقع في النقصان	تبييط للهمم والطموح
١٠٥	٢٨٨٢	من رقر شئ قال الزمان هاته	حين اقتصاد العصر في الادخار
١٠٦	٢٨٩٢	موت البنات ستره	لانه ينتمى الى عصر وأد البنات
١٠٧	٢٩٣٧	النحس مالوش الا أنحس منه	لانه يستند الى سمات غيبية لا أساس لها
١٠٨	٣٠٥٧	يا داخل بين البصلة وقشرتها ما ينوبك الا صبتها	يحض على عدم التدخل لاصلاح ذات البين بين الناس
١٠٩	٣١٠٧	يا مربي في غير ولدك يا باني في غير ملكك	لا أخلاق بحث على عدم تربية اليتيم والفقير وغير اجتمع
١١	٣١٢٥	يا بى وت العبد يا يعتنه سيده	لا يوجد استرقاق الآن
١١١	٢٥٩	الى تخرج من دارها يتقل مقدارها	لا يتفق مع روح العصر خروج المرأة للعمل
١١٢	١٧٥٦	ضرب الحاكم شرف	خنوع وخضوع للظلم وتبريره

ثانيا : الامثال العامية الحية

رقم في تيمور	المثل	التعليق
١	آخر الزمن طبعاً	مثل العمل غير المنجز في كل عصر
٢	اتمسكن لما تتمكن	لا أخلاق
٣	اللى بقول ابويا وجدى يورينا فعله	متناقض مع اللى ما يكون سعدده من جدوده بالطمع على خدوده
٤	ان عملت خير ما تشاور	يناسب كل عصر
٥	ان كانت البيضة لها ودنين يشيلوها اتنين	يحض على التعاون بين الناس
٦	القفة اللى لها ودنين يشيلوها اتنين	يحض على التعاون بين الناس
٧	ايد واحد ما تسقفش	يحض على التعاون بين الناس
٨	دخولك في بيت اللى ما تعرفه قلة حيا	قواعد ساو كيه سليمة واجب عملها
٩	كلمه تجيبه وكلمه تودده	عدم التصميم على الفعل
١٠	كلمة الحق تنف في الزور	تناسب كل عصر
١١	لا يفوته قايت ولا طبيخ بايت	جشع (طماع شعبي)
١٢	في الوش سرايه وفي القفا سلايه	المنافق ، ويناسب كل عصر

ملحق البحث

إستخدام المنهج البنوي في دراسة الأمثال العامة في مصر

تعد البنيوية آخر الاتجاهات الفلسفية بعد أن انحصرت تيارات الفكر المعاصر في إجماعين : إتجاه إلى الذات الشخصية وإعتبارها محور التأمّل الفلسفي ، وإتجاه آخر مضاد لا يعنى بغير الظواهر المحسوسة ،

فالبنيوية لا يتم -تم « بالأنا » الوجودية ، ولا « بنحن » الاجتماعية ، بل تذهب إلى الكشف عن باطن الظواهر ، وينصب التحليل البنوي على الدراسة الحالة للموضوع مع إستبعاد تدخل الذات أو الشعور ، والكشف عن البنية المعرفية السائدة في حقبات معينة ، ولهذا فإن البنويين إستخدمون « المقال » كبحال للبحث . هذا المقال الذي يتألف من وحدات يسمونها « بالمنطوق » أى الحديث المنرد .

وبعد البناء أو البنية في نظر البنويين صورة منتظمة لمجموع من العناصر المتماثلة ، وينبغي أن تتضمن هذه البنية عنصر تماثلها ، وأعني به القانون الذى يفسر تكوينها ، وهذا القانون هو النسق العقلي الذى يخفى خلف الظواهر الملاحظة ، بل يمكن الكشف عنه بطريقة إستنباطية ، ونحن نتصوره كشكل هرمي يعلوه ما يسمى عند « ليفي ستروس » بترتيب الترتيب : أى بنية البنيويات ، ومن ثم فإن البنية هى مبدأ الظاهرة الاجتماعية ، وأداة تفسيرها في نفس الوقت ، وهى تعمل في غياب الأفراد الذين يعتبرون مملوكين لها أكثر من كونهم مالكيين لها ، فلا وجود

للإنسان أو للإنسانية كظواهر فريدة ، بل يمثل الإنسان واقعة تخضع
لحتمية وقانون « المقال » أو الوحدة الزمانية ، وهكذا تعلن البنيوية موت
الإنسان أو أقول البشر ، باعتبار مجرد ظاهرة تتحكم فيها بنية ثابتة حتمية
تتسارق مع الحقية التي ظهرت فيها كباقي الوجودات في هذه الحقية .

ولم ينشأ الموقف البنيوي عند (ليفي ستروس) من فراغ ، ذلك أنه جاء
كرد فعل للمنهج العلمي التجريبي ، الذي يرفض كل ما هو غير مادي ،
الأمر الذي أنقضى إلى ظهور حصيلة المنهج التجريبي في صورة أرقام
إحصائية ميته ، وثلث في الكشف عن المضمون الحقيقي للظواهر الاجتماعية
فاستجدال الوصول إلى فهم حقيقي للإنسان بعد تفتيت الظواهر الإنسانية
إلى جزئيات ميكرو سكوبية لا تكاد تفصح عن حقيقته ، لهذا جاء المنهج
الأنثروبولوجي البنيوي لكي يلتقي مع باطن الظواهر الاجتماعية ، أو
محتواها الكيفي ، وليست البنية مثالا أفلاطونيا ، أو
هي صيغة جشطالتيه . فما هي إلا تركيبات صورية من نوع خاص ، وذات
طابع أستاينكي . وهي تعمل على تجميد الوقائع الزمانية ، وتبطل التاريخية
التطورية في سبيل تثبيت البنية الأساسية للوقائع والأشياء ، هذه الأشياء
التي تخضع لمبدأ الحتمية في الطبيعة والإنسان على السواء ، وبذلك أمكن
تدخل العقل في المعرفة . دون إقتصار على الملاحظة والتجربة وحدهما ،
لامكان الكشف عن باطن الرقائع .

ويمثل علم اللغة البنائي مكانا المستدارة بالنسبة لجميع الأبحاث البنيوية
فوضوح علم اللغة هو الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الشعورية إلى
بنائها التحققي اللاشعوري ، أو هو نسق الرموز الذي ينشأ عن حتمية

الاتصال بين معنى المال والمثل ، على اعتبار أن الأضواء تدل على
تصورات .

لقد كان من نتيجة إهتمام النيوين بعلم اللغة أن توصلوا إلى إثبات
وجود فكر لا شعوري وراء الإنساق المعنى الترد ، لأن هذا الفكر هو
الذي يمد به وسيلة التفاهم للأفردية وهي اللغة ، وكذلك إكتشف النيوين
أن ثمة واقعاً روحياً يشمل جميع الأفراد كمصدر لوحدهم ، هذا بالإضافة
إلى أن هذا الواقع الروحي إنما يستند إلى بنية معقولة لنسق فونولوجي
ليس ثمرة لانتاج فكري لأي فرد من أفراد الجماعة .

هذا بالإضافة إلى أن بنية الموضوع أو تركيبه تكون هي المبدأ لتفسير
الظواهر ، ولا يمكن أن يتطابق موضوع الدراسة النيوية مع الواقع
الحسي فالتحليل النيوين إنما ينصب على الدراسة الحالة للموضوع مستغلاً
عن الظروف والملايسات الحسية الخاصة به مع عدم تدخل الشعور ، بل
يكون هدف البحث هو إستنباط المعقولة الذاتية الحالة في الموضوع .

ويشير (ميشيل فوكو) الفيلسوف النيوين المعاصر إلى أن النيوية
هي الضمير المتيقظ والقلق في هيكل المعرفة الحديثة ، وهي تنضج بسبب
المجتمع الارربي المعاصر ، وترد إليه في صورته الفلسفية الخاصة كمجتمع
للقهر والجبر والاعترا ب ، وهي ليست أيديولوجية تدافع عن مصالح الطبقة
البرجوازية ، وقد قامت على أنقاض الوجودية من حيث حلت مفاهيم
(البناء) و (الدال) و (المثلول) محل (الحرية) و (الذات) والوجود
لذاته و (الشعور) . . . الخ عند الوجوديين .

وليست البنيوية كذلك فلسفة خاصة ، بل هي طريقة . أو منهج أو منطق خاص للتوايت يحاول أصحابه سد النقص في مناهج العلوم الانسانية التجريبية بادخال وسائل جديدة تكشف عن التركيب الداخلى الثابت للتوضوح بمناى عن الذات أو الشعور أو التغير ، مع الإنكار التام للاتصال أو الاستمرار التاريخى فقد انتضح عند دعاة البنيوية (ليفى ستروس ، وميشيل فوكو ، ولا كان) أن لكل حقبة زمانية بنيتها الأساسية التي تحكمها قانونها الخاص ، بحيث تبتثق منه سائر الوظائف والعادات والتقاليد والنظم الاجتماعية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببنية (المقال) أى المرحلة الزمانية المعينه كما ذكرنا .

ومن ثم فإن دراسته القولكلور أو التراث الشعبى بعامة - إذا أردنا أن نستخدم فيها المنهج البنيوى - يتبغى أن تخضع للمرحلة الزمانية ، وتكون لكل حقبة تاريخية ما يرتبط بها من فنون شعبية فريدة ، وقد انتضح لنا من إستعراض بعض الامثال ، وهى تعتبر فناً تعليمياً شعبياً ، أن لكل منها ما يرتبط بينه حقبة زمانية سابقة ، ومن ثم قانه لا يستجيب مع مطالب العصر ويعتبر لهذا السبب ميتاً ، ومنها ما هو حى ولكنه يتخذ صبغة جديدة فى التطبيق لاختلاف البنية فى (مقال) عصرنا عما سبقها من بنيات سادت هذه الامثال وانتشرت فيها .

وقد إتضح لنا أن معظم الامثال موضوع الدراسة إذا طبقنا عليها أسلوب التحليل البنيوى ، فانا لا نلث أن نكتشف عدم ارتباطها ببنية العصر وقانون تماسكه ، ولهذا تعد كما قلنا أمثالا ميتة : الامر الذى تنأكد معه صحته تطبيق المنهج البنيوى فى هذه الدراسة .

مراجع البحث .

أولا : المراجع العربي .

- (١) (أمين ، أحمد : قاموس العادات والتقاليد والتماثيل المصرية ،
١٩٥٣ م .
- (٢) (تيمور) أحمد باشا : الامثال العامية : الطبعة الثالثة ، القاهرة
١٩٧٠ م .
- (٣) (الجوهري) د : عليا : الفوكلور ، القاهرة .
- (٤) (الجبرتي) عبد الرحمن : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ،
القاهرة ١٣٢٢ هـ .
- (٥) (شعلان) إبراهيم أحمد : الشعب المصري في أمثاله العامية ،
القاهرة ١٩٧٢ م .
- (٦) (صالح) أحمد رشدي : فنون الادب الشعبي جزئين ،
القاهرة ١٩٥٦ .
- (٧) (الصياد) د : محمد محمود : الفكاهة في الشعب المصري ، مقال
في مجله علم النفس التحليلي ١٩٤٦ م
- (٨) (المتيل) فوزي : الفولكلور ما هو ؟ ١٩٦٥
- (٩) (فائقة) حسن : حدائق الامثال العامية ١٩٤٣ م

(١٠) (لـين) إدوارد . المصريون المحدثون ، آراؤهم وشعائلهم ،
ترجمه عدلى طاهر نور ، القاهرة .

(١١) د : نبيلة إبراهيم : أشكال العبيد في الادب الشعبي القاهرة

(١٢) (هيث) شيرلى جريس : جوانب التراث الشفوي والتحريري ،

مقال بالجلد الدولية للعلوم الاجتماعية ، العدد ٨٠٠ يناير / مارس ١٩٨٥
(مطبوعات اليونسكو) .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

- Bascom (William) Four Functions of Folklore, Pages 279-298 in Allan Dundes.
- (Editor) The study of Folklore. Englewood Cliffs, N. J. Prentice Hall See The Journal of American Folklore P. 67.
- Bascom (W.) The Forms of Folklore. Prose narratives, Journal of American Folklore. 1965 N. 78. PP. 3-20.
- Fischer of Folktales Current Anthropology 1963. N. 4. PP. 235, 295.
- Funk & Wagnalls, Standard Dictionary of Folklore, Mythology and legend, Marialeach, Edit New York, 1949.
- Grimm, Jakob and Grimm Wilhelm, Fairy Tales Translated and revised, London, Routledge 1948.
- Malinowski, Bronislaw, Myth in Primitive Psychology. Pages 72-124 in this book on "Magic, Science and Religion and other Essays, Free Press, Boston 1948. a Paperback edition was Published in 1954 by Doubleday.
- Thompson, Stith. 1946 The Folktale. New York : Dryden.
- Thompson, Stith Advances in Folklore Studies. PP. 587-596. In International Symposium on Anthropology, New York 1952.
- Encyclopedia Britanica, Folklore Vol. 9 PP. 519-526.
- Encyclopedia of Religion and Ethics, Folklore.
- Encyclopedia (International Encyclopedia of Social Sciences edit. by David L. Sills Vol. 5. PP. 496-500.

المراجع والفهارس

مراجع الكتاب ومصادر أولا - المراجع الأجنبية الأفرنجية

1. Alain (F). système des Beaux — Arts, Nouvelle Revue Française, 1920. Propos sur l'esthétique P.M.F.
2. Baudouin, (ch). Psychologie de l'art Alcan, 1929. Traité d'esthétique Colin, 1956.
3. Basch, (V) Essai critique sur l'esthétique de Kant. Vrin 1927.
Essai d'esthétique, et de philosophie de Lit., Alcan. 1934.
4. Blekhanov; Art and social Life. Moscow.
5. Mayer (R.) l'esthétique, de la grace. Alcan, 1933, Essai sur la méthode en esthétique — Flammarion.
6. Bayer : L'esthétique de Henri Bergson.
7. Boas, Primitive art, Oslo. 1927.
8. Bouglé, Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs, Paris 1922.
9. Boanquet (B). A history of Aesthetic, London, Allen & Unwin, 1934.
10. Breton (A) Manifeste du surréalisme. Kra, 1925.
11. Chalaye (F). L'art et la Beauté, Nathan, 1929.
12. Cassou (I). Situation de l'art moderne Paris, éd. de Minuit, 1950.
13. Cheney, A. world history of art. New York, 1943.
14. Clay (F). The origin of the sense of Beauty. London. Allen & Unwin, 1934.
15. Collingwood (R. G.), The principles of art. Oxford Clarendon 1938.
16. Ile congrès internationale d'Esthétique et de Science de l'Art, Alcan 1938, 2 Vol.
17. Craven, Modern art, New York, 1940.

18. Croce; Esthétique, comme science de l'expression.
19. Delacroix (H). Les sentiments esthétiques, P. 253-315 du Nouveau traité de psychologie de G. Dumas, t. VI.P.U.F. 1939.
20. Psychologie de l'art. Alcan, 1927.
21. Downey (J). Creative imagination London. Kegan Paul, 1929.
22. Dufrenne (M). Phénoménologie de l'expérience esthétique P.U.F. 1953, 2 Vol.
23. Feldman (V). L'esthétique française contemporaine Alcan 1936.
24. Focillon (H). La Vie des formes, Alcan, 1939.
25. Francastel (P). Art et Sociologie, dans l'année sociologique, 36 serie t. II. P.U.F., 1949. p. 491.
26. Flaxigen (G.A.). «How to understand Modern Art» 1954, New York,
27. Gautier (P). Le sens de l'art. Hachette, 1907.
28. Gonsner (F). Chagall. Paris, Flammarion.
29. Guyau (M). Les problèmes de l'esthétique Contemporaine, Alcan, 1884.
30. L'art au point de vue sociologique Paris, Alcan 1930.
31. Grosse (E). Les débuts de l'art. illustré, Alcan, 1902.
32. Kant (E). Critique du jugement. Vrin.
33. Knox (I). The aesthetic theories of Kant, Hegel and Shopenhauer. New York, Columbia Univ. Paris 1936.
34. Lalo (ch.) L'esthétique expérimentale Contemporaine. Alcan, 1908.
35. ———, Les sentiments esthétiques. Alcan. 1910.
36. ———, Introduction à l'esthétique Colin, 1912.
37. ———, L'art et la vie sociale. Doin, 1921.
38. ———, L'art et la morale, Alcan, 1922.
39. ———, La beauté et l'instinct sexuel. Flammarion, 1922.

40. Lalo (ch) , L'expression de la vie dans l'art Alcan, 1933.
41. ————, Notions d'esthétique, 1952.
42. ————, L'art et la vie (t. I, l'art près de la vie, t. II, Les grands évènements esthétiques.
t. III, L'économie des passions) Vrin, 1946-7.
43. ————, La femme idéale, Savet, 1947.
44. ————, Esthétique du rire, Flammarion 1949.
45. ————, Notions d'esthétique, P.U.F. cinquième édition, 1960.
46. Lossier: Le rôle sociale de l'art selon Proudhon, Paris, 1937.
47. Malraux, La Creation Artistique,
48. ————, (A), Psychologie de l'art. 3 Vol., Skire 1948-50.
49. ————, Le Musée, Imaginaire.
50. Marçais (G). La figura nell' art musulmana. (Rivista bimestrale di cultura Sele Arte) Fe., 1959. No. 39, pp. 52-73. Florence. Italie.
51. Myers (B.S) Undrstanding Fine ARTS, New York 1958.
52. Mathey (F). Chagall. t. v. London, Methuen & Co. 1959.
53. Munro (th) Les art et leurs relations mutuelles. trad. de M. Dufrenne Dufrenne, Paris, P.U.F.F 1954.
54. Médone celle, Introd. à l'esthétique, P.U.F. 1953.
55. Necdarn, (H.A.) le developement de L'esthétique sociologique en Fsance et en Angleterre au XIX Siècle. Champion, 1926.
56. Ozenfant et geanneret, la peinture moderne, Payot, 1925, (illustré.)
57. Platon, Phédre, le Banquest, la République, les Lois, Grand Hip-pias (v. Quvres complétés, trad. annotée par Leon Robin .. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1955.
58. Read (H)., Art and industry. London. Faber & Faber, 1944.
59. ————, Art and society, London, Faber & Faber, 1945.
60. ————, The meaning of art, London, Faber & Faber.
61. ————, Education through art London, Faber & Faber.

62. ———, Form and Idea. London, Faber & Faber.
63. ———, The form of Things unknown.
64. ———, The philosophy of modern art.
65. ———, Art now, London, Faber, 1960.
66. ———, Ben Nicholson. London. Methuen & Co., 1962.
67. Revue d'esthétique (illustré) P.U.F. depuis 1948.
68. Ribot (T). L'immagination créatrice. Paris, Alcan, 1921.
69. Riemann I (H). Elément de l'esthétique musicale Alcan, 1909.
70. Sartre (JP). L'imaginaire, Paris.
71. Salinger (M). Monet, New York. Collins.
72. ———, (M). Velazquez New York. Collins.
73. Servien. Les Rythmes comme introd. physique à l'esthétique, Boivin, 1930.
74. Stechow (w). Bruegel, New York, Collins.
75. Souriau (P). La beauté rationnelle. Paris Alcan, 1904.
76. ———, L'esthétique de la lumière, Hachette, 1912, (illustré)
77. ——— (E). L'avenir de l'esthétique. Paris. n, 1929.
78. ———, L'instauration philosophique. Paris, Alcan, 1935.
79. ———, La Correspondance des art. Flamsainor, 1947.
80. ———, L'art et la vie sociale dans Cahiers Internationaux de Sociologie, Ed. du Seuil. Vol. V., 1948.
81. Stern (A). Philosophie du rire et des peurs, P.U.F., 1945.
82. Taine (H). philosophie de l'art, Paris, Hachette., 1925.
83. Weclon (G). Meant, London, Methuen & Co. 1961.
84. Werner (A). Utrillo, New York, Collins.
85. Witensky, A miniature history of European Art; Oxford, 1946.
86. Sam (Hunter) Modern French Painting New York 1956.

ثانيا - المراجع العربية

- زكريا إبراهيم^(١) : « مشكلة الفن » مكتبة مصر
مصطفى سويف^(٢) : « الأسس النفسية للإبداع الفني » دار المعارف
١٩٥٩ في حوالى ٣٨٢ صفحة . قطع كبير
محمود البسيونى^(٣) : « آراء فى الفن الحديث » دار المعارف ١٩٦١ فى ١٤٤
صفحة قطع صغيرة .
عبد المزيى عزت^(٤) : « الفن وعلم الاجتماع الجمالى » القاهرة ١٩٥٥ فى
حوالى مائة صفحة . قطع كبير .
حلمي المليجى^(٥) : « سيكولوجية الابتكار » دار المعارف ١٩٦٨ .

-
- (١) دراسة قيمة عن الفن، وقد اعتمدنا عليها فى ترجمة بعض المصطلحات
الفنية الواردة فى الفصلين السابع والثامن وعلى الأخص عند شارل لالو
وبير . وذلك حتى يتم توحيد المصطلحات فى هذا العلم الجديد .
(٢) وتوجد فى آخر الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانين المحرثين .
(٣) دراسة تجريبية ممتازة لمشكلة الإبداع من الناحية السيكلوجية .
(٤) بحث موجز وقد كان من بين المراجع التى اعتمدنا عليها فى كتابة
الفصل الخاص بعلم الاجتماع الجمالى .
(٥) دراسة لمجالات الابتكار فى العلم والفن وهى دراسة تجريبية قيمة عن
الجوانب النفسية للابتكار .



وتمت ترجمات عربية صدرت أخيراً لبعض المراجع الاجنبية فى علم
الجمال ، إلا أن معظمها يتطلب إعادة النظر وخصوصاً من ناحية ترجمة
المصطلحات الفنية .

مختارات
من الصور الفنية



٢٧ - فلاحه ترفع اليها ه للفنان محمود مختار

تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ٢٩ سم من انتاج عام ١٩٢٩ محفوظة بمتحف مختار



٢٨ - محمد ابراهيم - الفنان محمد نسجيني
 تمثال من البرونز ارتفاع ٣٣ سم محفوظ بمuseum الفن الحديث

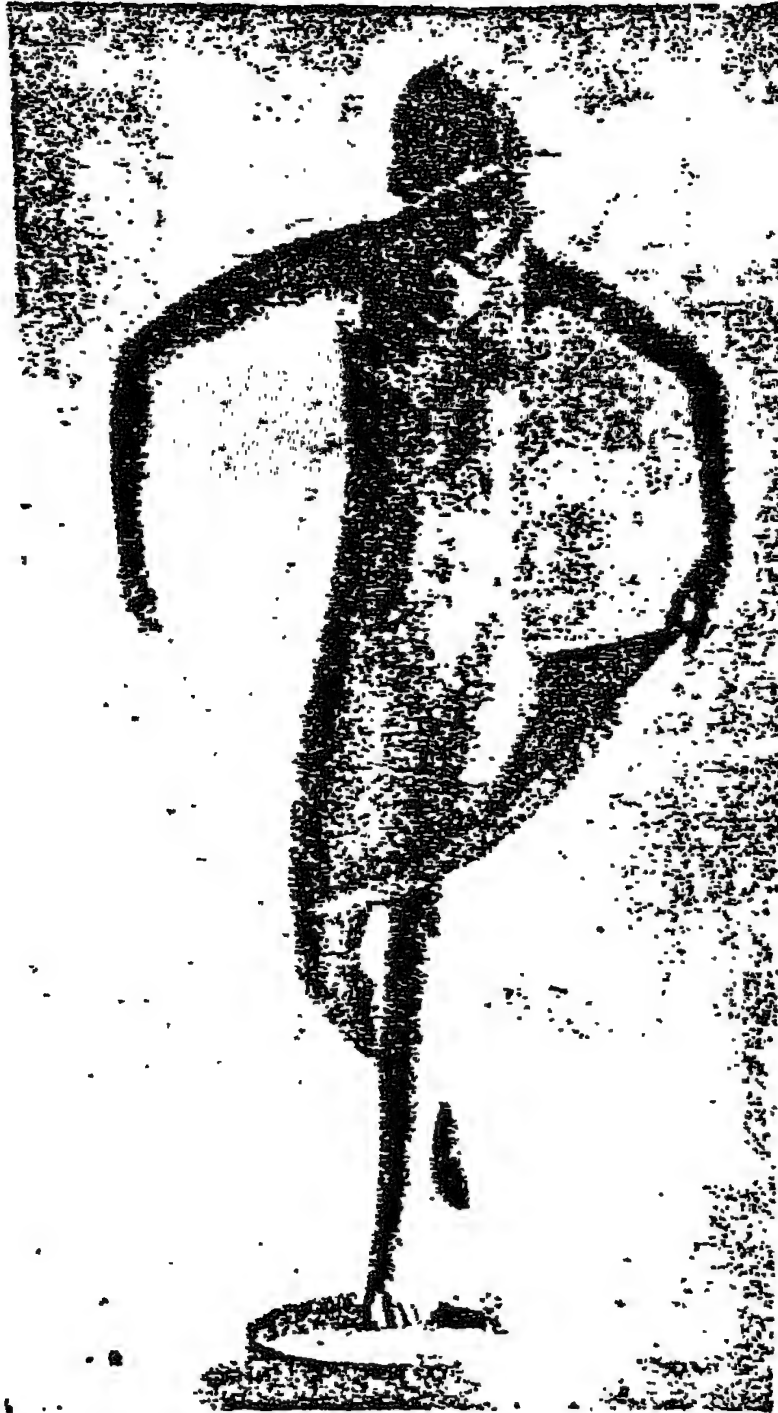


٢٩ - رأس طفل ، رأس من الرخام ارتفاع ٢٣ سم بمتحف الفن الحديث

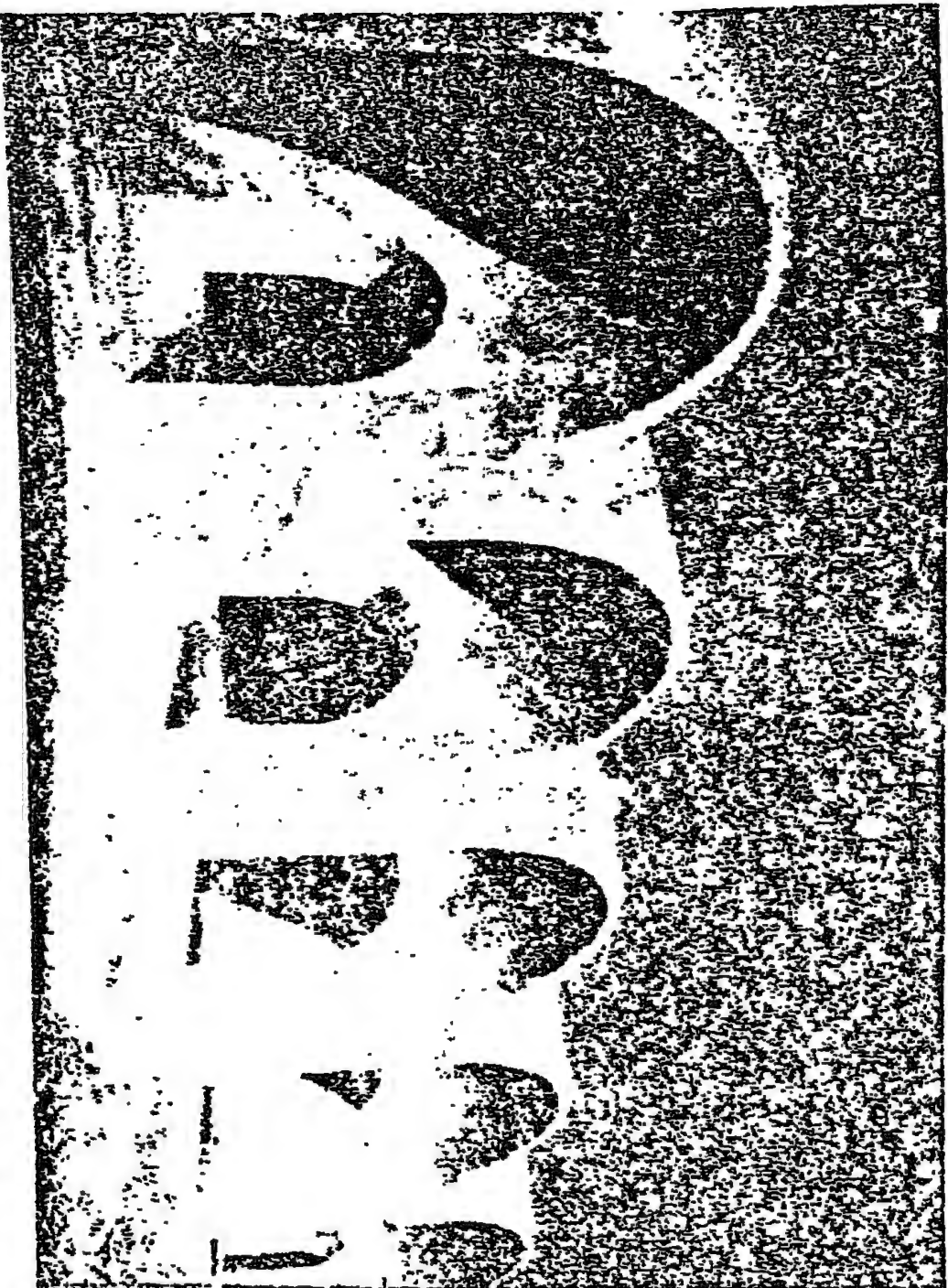
للفنان عبد القادر رزق



٣٠ - الاعتراض على الغنابل ، بلخشان انور عبد المولى
تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ١٠٠ سم محفوظ بالمتحف الدائم للفنون
التقليدية ببيت السناري



٣١ - الحجلة ، للفنان محي الدين طاهر
تمثال من البصيص ارتفاع ٣٢,٥ سم محفوظ بالمتحف الدائم لأعمال
اشترعين بقصر المناسري



٣٢ - سيمون بفريرة القردة بالاقصر . للفنان حسن فتحي



.....

٣٣ - منظر ريفي ، عام ١٩٤٢ صلصال محروق ارتفاع ٢٥ سم
اتجاه مدرسة حبيب جورجى بركة الفورى للفنان يحيى محمد ابراهيم



٣٤ - هيروشيما ، لندن صلاح حسنين من مدرسة تحت المسمى
قنات من المصيص واعداد البحر ٨٥ سم انتج عام ١٩٦٤
مغروظ مدار الثقافة المدعية - الاسكتلندية ..

فهرست الاعلام

[ا]

۹۳	این برد (بشار)
۹۴	این مالک
۴۰۷	ابو نام
۱۸۶۱۵ ۴۵۶ ۱۳۶۵۰ ۱۹۰۱۶۵۷۲	ارسطو
۱۸۶۸ ۲۳۶ ۱۱۴۵۷۷۰۵۰ ۱۱۸۱	افلاطون
۱۳۵ ۱۵۵ ۲۰۴ ۲۲۴ ۷۴۶	
۱۲۲	افلوطين
۶۵	آلف (جرانت)
۲۹	اندریه (الأب)
۲۳۱	اندریه بریتون
۶۹۳	اوسکار وایلد
۵۰	اوغسطين (القديس)

[ب]

۶۱	بابیه (ریموند)
۱۳۸	باخ
۵۰	بتارک
۹۷	بتهوفن
۱۰۷	البحتری

۱۹۰	برایس
۱۸۹ ۱۲۴ ۱۳۵ ۴۲۴ : ۱۲۳ ۷۵	برجسون
۲۳۸ ۲۲۷ ۱۹۰	
۱۵۱	برنارد شو
۱۳۶	برنلیو
۲۰۹	بردون
۱۹۴	بروشت
۵۰	برونو
۲۶	بسکال
۵۱	بلنسکی
۱۷۱ ۱۲۰	بلاک
۱۲۶	بوالو
۱۶۵	بوجلی
۱۹۳ ۱۳۸ ۱۲۱ ۹۷	بودلیر
۱۶۳	بودوان
۱۶۵	بوشر (کارل)
۱۳۴	بوف (سانت)
۲۹ ۲۸	بوجارتین
۵۱ ۴۰ ۳۶ ۳۰	بیرک (آدموند)
۲۳۰ ۹۷	بیکاسو
۱۱۳	بیکون

[ث]

۲۰۱۲۱۶

۰۰۸۶

۰۰۰۲۱

۰ ۱۹۴ ۰ ۱۱۷ ۰ ۵۷

۰ ۰ ۰

۰ ۲ ۰ ۴ ۰ ۱۹۴ ۰ ۱۵۸ ۰ ۱۳۵ ۰ ۱۳۴ ۰ ۶ ۰

۰ ۲۲۹

[ج]

۰ ۶۱

۰ ۵۶

۰ ۲۴۰

۰ ۱۷۲

۰ ۱۰

۱۹۳ ۰ ۱۶۴ ۰ ۱۵۵ ۰ ۵۱

۰ ۲۳۰

۰ ۱۹۳

۰ ۲۰۴ ۰ ۱۹۴

[د]

۰ ۲۰۶ ۰ ۲۰۴ ۰ ۱۶۶ ۰ ۱۵۹ ۰ ۶۰ ۰ ۵۶

تارد (چریل)

تشیایکوفسکی

تشیاقسکی

تولستوی

توما الا کوینی

تین

جاریت

جرفتش

جروس

جدین (توماس هل)

جستلیان

جوتہ

جوجان

جونکور

جویو

دور کایم

۰ ۲۹ ۰ ۲۷ ۰ ۳۵	دیکارت
۰ ۱۵۶	دی لا کروا
۰ ۵۰	دهوقریطس
۰ ۱۹۱ ۰ ۱۹۰	دیوی (جون)
[۷]	
۰ ۱۲۲ ۰ ۵۷	دسکن
۰ ۱۶۰	دنوارڈ
۰ ۹۷ ۰ ۸۳	رودان
۰ ۲۲۹ ۰ ۱۰۷	روفاٹیل
۰ ۱۵۴ ۰ ۶۱	رید (هربارت)
[۸]	
۰ ۹	زوس
۰ ۱۹۴ ۰ ۱۲۱ ۰ ۱۲۰	زولا (ایمیل)
[۹]	
۰ ۱۹۴	ساتر (جان بول)
۰ ۱۹۳ ۰ ۱۶۵ ۰ ۵۹	سیفسر (هربرت)
۰ ۱۹۴	ستندال
۰ ۱۴۱ ۰ ۵۰ ۰ ۱۰	سقراط
۰ ۲۳۱	سلفادور دالی
۰ ۵۹	ستیاننا (جورج)

۲۸۷، ۲۸۶، ۱۸۴، ۱۸۲، ۲۸۱، ۲۸۰

۲۳۹

۲۳۸

۲۳۷

۲۳۶

[ش]

۲۱۹

۲۱۸

۲۳۹، ۲۱۸، ۲۱۷

۲۱۶

۲۸۹، ۲۸۷، ۱۷۲، ۱۷۱، ۱۵۷، ۱۵۶

۲۱۵

۲۱۴

۱۹۳، ۲۱۳

[غ]

۲۴، ۲۳

[ف]

۱۳۸

۱۳۷

۲۲۹، ۱۳۶

سوربو (آئین)

سوزان لانجر

سینای (جبریل)

سینلی

سیران

شافستری

شکسبه

شلاج

شوبان

شونهور

شیریکو

شیلر

الغزالی (أبو حامد)

فاجنر

فالتان قلدمان

فان جورج

• ۱۳۹، ۱۳۸، ۱۲۵، ۱۲۴، ۵۹

نختر

• ۹۶

فرجیل

• ۱۶۵، ۱۶۲، ۱۶۱، ۷۸

فروید

• ۲۵

فکتور باش

• ۵۷

فکتور کوزان

• ۱۹۳

فلوید

• ۶۱

فوسیلون (هاری)

• ۱۵۱

فولتیر

• ۱۳۷، ۶۰

فوندت

• ۸۷

فیردی

• ۲۴۰، ۲۳۹، ۲۳۷، ۲۳۵

فیکور

[۴]

• ۱۳۶، ۱۱۲، ۱۰۲، ۵۱، ۴۰، ۲۷، ۲۵

کانت

• ۲۳۹، ۲۰۳، ۱۹۳، ۱۷۱، ۱۵۷

• ۲۳۰

کاندنسکی

• ۲۲۹

کاسیر

• ۲۲۹، ۲۲۷، ۱۹۴، ۵۸

کروشی

[۱۴۰]

کلود برنارد

• ۶۱

کوانجوود

• ۱۵۶

کولردج

• ۲۴۰، ۲۳۷، ۷۳

کونت (اوجست)

[٢٧٢]

• ١٨٧ • ١٨١ • ١٨٠ • ١٧٤	لاسباکس
• ١٩٧ • ١٨٧ • ١٧٣ • ١٣٣ • ١٣٤ • ٩٠	لالو (شارل)
• ١٩٤	
• ١٩٣ • ١٥٥	لامارتین
• ٧ • ٥٧	لامنیه
• ١٨٧ • ١٧٢ • ٥١	لیسنج
• ٣٠	لوك
• ٣٠	لوکریس
• ٣٠ • ٢٨	لیبتر
• ٢٢٢ • ٢٠٦	لیفی برول
• ٢٢٦ • ١٦٢ • ٥٠	لیونارد دافنشی

[٢٧٣]

• ٢٣١	مارك شاجال
• ٢٣٥	ماکس ارنست
• ٢٣١ • ٢٦٠	مانیه
• ١٠٧	المنی
• ٥٧	مورینو
• ١٥١	مولیر
• ١٩٤ • ٢٦	موتقی

میخائیل انجلو

• ۲۲۶، ۱۰۷

[ن]

نابلیون

• ۱۴۸

نیشه

• ۱۵۶، ۱۳۸، ۵۹

نیرون

• ۱۴۸، ۱۴۹

نیوتن

• ۳۷

[ه]

هتشنسون

• ۳۰

هریبارت

• ۴۹، ۵۰

هردر

• ۹۱

هرزن

• ۵۸

هرقلیطس

• ۵۰

هتری مور

• ۹۶

هواپند

• ۲۲۹

هوجارت

• ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰

هوراس

• ۵۰

هومیروس

• ۴۸، ۱۷

هویسمان

• ۶۱

هیجل

• ۲۳۹، ۷۲۶، ۵۱، ۴۴، ۴۳

هیجو (نیکتور)

• ۱۴۶

• ۲۰۱

هیدجر

• ۲۷،۳۰

هیوم (دافید)

[و]

• ۳۰

وولف (کریستیان)

[۵]

• ۲۰۱

باسبر (کادک)

• ۱۶۴، ۱۶۳

یونج (کارل)

فهرست الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع
ز - ٥	مقدمة الطبعة الثامنة
٥ - ١	مقدمة عامة : الفن والحضارة
٦٤ - ٧	الفصل الأول
٧	نشأة الدراسات الجمالية
	فلسفة الجمال عند اليونان :
٨	١ - أفلاطون
١٥	٢ - أرسطو
١٩	فلسفة الجمال عند المسلمين
٢٤	فلسفة الجمال عند المسيحيين
	فلسفة الجمال في العصر الحديث :
٢٥	١ - ديكارت
٢٨	٢ - ليبنتز
٢٩	٣ - بوجارتين
٣٠	٤ - وليم هوجارت
٣٦	٥ - آدموند بيرك
٤٠	٦ - كانت
٤٢	٧ - شلنج
٤٣	٨ - هيجل
٤٤	٩ - شوبنهاور

رقم الصفحة	الموضوع
٥٠	النظرية الماركسية في علم الجمال
٥٤	الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال
٥٧	أولاً : إتجاه نظري ميتافيزيقي
٥٨	كروتشى
٥٨	رسكن
٥٨	تولستوى
٥٩	نييتشه
٥٩	سنتياغا
٥٩	ثانياً : إتجاه تجريبي
٦٠	نغز
٦٠	جرانت ألن
٦٠	فوننت
٦٠	هربرت سبنسر
٦٠	تين
٦٠	دوركهايم
٦٠	فول لالو
٦١	اتين سوريو
٦٢	علم الجمال التطبيقي
٦٥ - ٧٩	الفصل الثانى
٦٥	معنى التقدير الجمالى

رقم الصفحة	الموضوع
٧٣	الحق والجمال
٧٧	الخير والجمال
٨١ - ٨٢	الفصل الثالث
٨١	حقيقة التجربة الجمالية
٨٤	السمات الغير الجمالية
٨٨	علاقة الجمال بالمنفعة
٩١ - ٩٨	الفصل الرابع
٩١	التجربة الجدسية ومضمونها
٩٥	وحدة الموضوعات الجمالية وخصائصها
٩٥	المادة
٩٦	الصورة (الموضوع)
٩٨	التعبير
٩٩ - ١٠٩	الفصل الخامس
٩٩	التذوق وتربية الذوق الجمالي
١٠٠	رأى باير
١٠٠	التوقف
١٠١	العزلة
١٠١	الاحساس
١٠١	الموقف الحدسى
١٠١	الطابع العاطفى أو الوجدانى

رقم الصفحة	الموضوع
١٠١	العداوى
١٠١	التقمصن الوجدانى أو التوحد
١٠٢	تربية الذوق الجمال :
١٠٤	١ - الاسقاط أو الحذف
١٠٦	٢ - تكرار المثول أمام الموضوع
١٠٨	٣ - الطريقة المقارنة
١١١ - ١٣٩	الفعل السادس
١١١	مدارس علم الجمال ومناهجه
١١١	١ - الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال
١١٢	٢ - الجمال الطبيعى والجمال الفنى
١١٤	أ - الموقف الموضوعى
١١٧	ب - الموقف الذاتى
١١٧	ج - الموقف الموضوعى - الذاتى
١١٨	٣ - أخلاقية الجمال
١٢٢	٥ مناهج علم الجمال :
١٢٢	أولاً : الموقف اللامنهجى :
١٢٢	أ - النظرة الصوفية
١٢٢	رسمكن
١٢٣	برجسون
١٢٣	ب - النظرة التأثيرية للجمال

الموضوع	رقم الصفحة
ثانيا : الموقف المنهجي :	١٢٤
أ - التجريبيون	١٢٤
نخبر	١٢٤
ب - المنهج الوضعي أو التحليلي	١٢٥
ج - المنهج الوصفي	١٣٤
د - المنهج الدماغي والنقدى	١٣٥
هـ - المنهج المعيارى	١٣٦
و - المنهج التكاملى	١٣٩
الفصل السابع	١٤١ - ١٥٤
الفن كيدان للتجربة الجمالية	١٤١
أولاً : المميزات الخاصة للعمل الفنى	١٤١
ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط	
الانسانى	١٤٣
ثالثاً : علاقة الفن بأنواع النشاط الانسانى الأخرى	١٥٢
الفصل الثامن	١٥٥ - ١٦٤
تفسير الظواهر الفنية أو مشكلة الابداع الفنى	١٥٥
١ - نظرية الالهام والعبقرية	١٥٥
٢ - النظرية العقلية	١٥٦
٣ - النظرية الاجتماعية	١٥٨
٤ - النظرية التأثيرية أو الانطباعية	١٦٠

رقم الصفحة	الموضوع
١٦١	٥ - موقف مدرسة التحليل النفسي
١٦٣	٦ - موقف يونج
١٦٥ - ١٦٧	الفصل التاسع
١٦٥	النشأة التاريخية للفن
١٦٥	١ - نظرية فرويد
١٦٥	٢ - نظرية هربرت سينمر
١٦٥	٣ - نظرية كارل بوشر
١٦٥	٤ - نظرية بوجلي
١٦٦	٥ - نظرية إميل دور كايم
١٦٦ - ١٦٧	الفصل العاشر
١٦٩	تصنيف الفنون الجميلة
١٦٩	الجمال والفن
١٧٠	تصنيفات الفنون الجميلة
١٧٠	تصنيف كانط
١٧١	تصنيف شوبنهاور
١٧٢	تصنيف ليسنج
١٧٢	تصنيف توماس هل جرين
١٧٣	تصنيف شارل لالو
١٧٤	تصنيف لاسباكس
١٨٢	تصنيف سوربو

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الحادى عشر	١٨٩ - ١٩٤
الفن والواقع الحى :	١٨٩
١ - نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة	١٨٩
برجسون	١٨٩
شوبنهاور	١٨٩
٢ - نظريات القائلين بأن الفن يرتبط بالتجربة والخبرة	١٩٠
جون ديوى	١٩٢
٣ - التوفيق بين المذاهب والنظريات السابقة	١٩٢
نظرية شارل لالو	١٩٢
١ - الوظيفة التكنيكية للفن	١٩٢
٢ - الوظيفة الترفيهية للفن	١٩٢
٣ - الوظيفة المالية للفن	١٩٣
٤ - الوظيفة التطهيرية للفن	١٩٣
٥ - الوظيفة التسجيلية للفن	١٩٢
الفصل الثانى عشر	١٩٥ - ١٩٩
الفن والمجتمع	١٩٥
الفصل الثالث عشر	٢٠١ - ٢١٩
علم الاجتماع الجمالى	٢٠١
١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية	٢٠١
٢ - النزعة الفردية الرومانطيقية	٢٠٢

رقم الصفحة	الموضوع
٢٠٢	٣ - النزعة الفردية العقلية
٢٠٤	٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن
٢٠٥	٥ - النظرة الاجتماعية للفن
٢٠٨	٦ - التنظيم الاجتماعي للفن
٢٠٨	أولاً : العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية
٢١٥	ثانياً : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية

٢٢١ - ٢٤٧

الفصل الرابع عشر (تابع) علم الاجتماع الجمالي

٢٢١	التطور الاجتماعي للفنون الجميلة
٢٢١	١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون
٢٣٥	٢ - التفسير الفلسفي للفنون وتقسيمها (فلسفة الفن)
٢٤٣	٣ - التفسير الاجتماعي لتطور الفن
٢٤٦	٤ - السلطات الجمالية في المجتمع

٢٤٦ - ٢٥٢

خاتمة

٢٥٥ - ٢٤٢

ملحقات

٢٥٧	(١) مدرسة النحت اللسي في مصر
٢٥٩	(٢) التقييم الجمالي للنحت اللسي
	(٣) دراسة حول تصنيف التراث الشعبي ومدى إثباته
٢٦٩ - ٣٣٨	بالعلوم الانسانية

رقم الصفحة .	الموضوع
٣٤٢ - ٣٣٩	مراجع الدراسة
٢٤٩ - ٢٤٣	مراجع الكتاب
٣٦٨ - ٣٥١	مختارات من الصور الفنية
٣٧٧ - ٢٦٩	فهرست الأعلام .
٣٨٧ - ٣٧٩	فهرست الموضوعات

تم بحمد الله



0347477

To: www.al-mostafa.com